Tristan und Isolt

in

deutschen Dichtungen der Neuzeit

von

Reinhold Bechstein.

Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1876.

Herrn

Rochus Freiherrn von Liliencron

in

dankbarer Verehrung

gewidmet.

Ihnen, mein hochverehrter Gönner und Freund, war die Widmung meiner Tristan-Ausgabe zugedacht, und Ihrer gütigen Zustimmung war ich sicher; allein der äußere Umstand, daß mein Buch in einer Sammlung erschien, vereitelte mir leider den längst gehegten Wunsch. Nun darf ich diese kleinere Schrift mit Ihrem Namen schmücken: sie handelt auch von Tristan und Isolt; jene Ausgabe forderte zur Abfassung dieser literargeschichtlichen Monographie unmittelbar auf. Eben diese enge Verbindung tröstet mich über den Gedanken, daß ich Ihnen statt dieses geringen Büchleins ein umfangreicheres und gelehrteres Werk hätte darbringen sollen.

Unvergessen ist mir die schöne Zeit, in der ich als reiferer Student und als angehender Jünger der Wissenschaft mich des persönlichen Verkehrs mit Ihnen erfreuen durfte. Wie viel ich auch meinen akademischen Fachlehrern verdanke, so waren Sie doch der Meister, der mir die lebendigste Anregung und Unterweisung bot. Meine erste größere Arbeit begleiteten Sie mit Ihrem freundlichen und stets bereiten Rathe. Dann verdankte ich Ihnen den ehrenvollen Auftrag, in Ihrem Dienste für Ihre Sammlung der historischen Volkslieder die Bibliotheken und Archive Norddeutschlands zu durchforschen.

Später fügte es mein günstiges Geschick, daß ich eine Zeit lang denselben akademischen Lehrstuhl innehaben sollte, auf dem Sie früher so ersprießlich gewirkt hatten. Meine Tristan-Ausgabe vollendete ich in Jena, und dort ist auch noch etwa die Hälfte dieser jetzt erst veröffentlichten Schrift entstanden.

Nehmen Sie, theurer Freund, die Widmung des Buches als ein äußeres Zeichen meiner Verehrung und treuen Dankbarkeit freundlich entgegen! Möge Ihnen diese Gabe durch mich zugleich eine Erinnerung sein an meine Vaterstadt, die Ihnen und Ihren Lieben während einer Reihe glücklicher Jahre auch eine traute Heimath gewesen ist!

Rostock, den 25. Februar 1876.

Reinhold Bechstein.

Inhalt.

Inmitten der überaus reichen und vielgestaltigen Erzählungsliteratur des Mittelalters ragt der Roman von Tristan und Isolt glänzend hervor. Keltischen Ursprungs gleich der Gral- und Artussage, aus einem Mythus erwachsen, erlangt die Sage von Tristan zuerst bei den Franzosen ihre künstlerische Weihe und wird in der Folgezeit zu einem Gemeingute des gesammten Abendlands. Aber nicht nur die zahlreichen Lieder, Romanzen und ausgedehnten Epen legen sprechendes Zeugniß ab von der Sage Verbreitung, sondern daß auch die Erzählung im Bewußtsein und im Gemüthe der damaligen Menschen wirklich lebte, das beweisen uns zur Genüge die manigfachen Anspielungen bei den Dichtern, vornehmlich bei den Lyrikern. Und wie beliebt diese Erzählung war, das zeigen uns ferner ihre bildlichen Darstellungen. Gestalten und Scenen aus der Tristansage finden wir als Freskogemälde, als Teppichstickereien, selbst als Schmuck einfachen Hausgeräths.[1]

In unserm Vaterlande fand die Erzählung bevorzugte Pflege. Als die altfranzösische Dichtung ihren Einfluß auf das benachbarte Deutschland zu äußern begann, da unternahm es um das Jahr 1170 ein Dienstmann Heinrich's des Löwen, der niedersächsische Ritter Eilhart von Oberge, die Sage seinen Landsleuten in deutschen Reimen zu erzählen. Leider ist sein Werk nur in Bruchstücken auf uns gekommen; wir besitzen es aber vollständig in einer jüngeren Bearbeitung, welche in zwei Niederschriften vorliegt, die wiederum im Einzelnen von einander abweichen. Diese Bearbeitung, für eine jüngere Gene-

ration berechnet, ist beinahe einer selbstständigen Neudichtung gleich zu achten. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts, etwa um das Jahr 1210 bemächtigt sich des beliebt gewordenen Stoffes in einer von Eilhart vielfach abweichenden Tradition der größten Dichter einer, den jemals unser Vaterland sein eigen nennen durfte: Meister Gottfried von Straßburg; er schuf, um einen treffenden Ausspruch Jacob Grimm's zu wiederholen, eines der anmuthigsten Gedichte der Welt. Gottfried hinterließ sein Werk unvollendet. Der Tod nahm ihn, wie uns berichtet wird, vor der Zeit hinweg. Den Abschluß der Erzählung versuchten dann zwei an Begabung ungleiche Dichter: zuerst noch um die Mitte des Jahrhunderts der etwas trockene Ulrich von Türheim, und zuletzt um das Jahr 1300 der beredte, seinem Vorgänger und Vorbilde Gottfried verwandtere Heinrich von Freiberg. Beide Fortsetzer bedienten sich einer Quelle, welche der Tradition des Eilhart näher steht als der des Gottfried.

Dies nun sind die Tristandichtungen, die uns aus dem deutschen Mittelalter bekannt geworden, daß es aber in älterer Zeit, und zwar vor Gottfried, bei uns noch mehr gegeben habe, geht mit großer Wahrscheinlichkeit aus Andeutungen dieses Dichters hervor.

Mit Heinrich's von Freiberg Fortsetzung, also zu Anfang des 14. Jahrhunderts, schließt die Reihe der poetisch abgefaßten Tristanromane, nicht aber endet mit ihr die Theilnahme des Volkes. Bis in das 15. Jahrhundert wird die Bearbeitung des Eilhartischen Tristan, wird Gottfried's Werk mit seinen Fortsetzungen gelesen, denn auch aus dem 15. Jahrhundert liegen uns von all diesen Dichtungen Handschriften vor.

Eben dieses 15. Jahrhundert ist die Uebergangsperiode, und sie ist es auch in der Literatur, vom Mittelalter zur Neuzeit. Mit Recht hat daher Ludwig Uhland in seiner Darstellung der deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert das 15. Jahrhundert als zur Reformationszeit gehörig be-

zeichnet. Auch in der Erzählungsliteratur beginnt zu dieser Zeit eine Wandlung, die so recht von einem neuen Geiste Zeugniß ablegt: es entsteht der Prosaroman, welcher zwar die dichterische Erzählung, aus welcher er zum Theil unmittelbar erwuchs, nicht ganz zu verdrängen vermochte, aber doch die Herrschaft über sie errang.

Eine deutsche Prosa für die Dichtung in weiterem Sinne gab es bekanntlich im Mittelalter nicht. Neben der meist geistlichen Uebersetzungsprosa und der weltlichen Geschäftsprosa galt die ungebundene Rede allein für die Predigt, und hier entfaltete sie sich allerdings zu künstlerischem Schwunge. Aber die Prosa erweiterte ihr Gebiet, sie wurde immer mehr ein Bedürfniß, eine Nothwendigkeit. Man begann im 15. Jahrhundert die alten dichterischen Erzählungen, große und kleine, weltlichen und geistlichen Inhalts in die Prosa umzugießen; gar oft blicken in solchen Umschriften die alten Reime hindurch. Eine solche Wandlung erfuhr auch die Dichtung von Tristan, aber nicht das blendend schöne Werk Gottfried's, sondern die einfachere, in der Darstellung sogar mitunter trockene Bearbeitung des Eilhartischen Tristan, welche bei dem großen Lesepublikum sich vielleicht größerer Beliebtheit erfreut haben mag als das mehr für die höheren Lebenskreise bestimmte Kunstgedicht Gottfried's, und welche zugleich einer Formveränderung weniger Schwierigkeiten darbot. Welchen Zweck der unbekannte Verfasser des Prosabuches im Auge hatte, das bekennt er selbst offenherzig in seiner Schlußschrift. Er habe der Leute halber, die solche gereimte Bücher nicht liebten und die sich auf die Kunst der Reime nicht verstünden, diese Historie in die Form, d. h. in die Prosa gebracht.

Der älteste Druck dieses Prosaromans, „die Historie Herren Tristrants und der schönen Isalden", erschien dicht am Schlusse des 15. Jahrhunderts. Von dieser Erzählung, welche sich den andern ähnlichen Romanen, den sogenannten Volksbüchern wie z. B. dem Hörnenen Siegfried, der Melusine, der Genofeva,

dem Fortunat, den Haimonskindern anreiht, scheint die Lesewelt nicht wenig entzückt gewesen zu sein. Wie einst Gottfried's Epos in einer Reihe von Handschriften niedergelegt wurde, so erlebt das Prosabuch wiederholte Auflagen, die sich sogar bis in das 17. Jahrhundert hinein erstrecken. Auch wird es in die unter dem Namen „Buch der Liebe" bekannte Sammlung von Ritter- und Liebesgeschichten aufgenommen und wird auch hier öfters gedruckt.

So hat die älteste deutsche Tristandichtung, wenn auch in veränderter Form und herabgedrückt in die Sphäre gewöhnlicher Unterhaltungsliteratur um ihres Stoffes, ihres Inhaltes willen ihre Lebenskraft bewährt durch Jahrhunderte.

Und in der That eine unverwüstliche Lebenskraft wohnt diesem Liebesromane inne. Als das Mittelalter gleich der antiken Welt seine Renaissance feierte, als vornehmlich unsere altdeutschen Sprachdenkmäler und Dichtungen nach langem Schlummer wieder erstanden und sie, die längst verschmähten und vergessenen, wieder beachtet, gelesen und gepriesen wurden, da fesselte und entzückte auch aufs neue der altdeutsche Tristan. Liegen uns Deutschen die vaterländischen Stoffe zunächst am Herzen, müssen wir vor allem in unserm Nibelungenliede unser höchstes Kleinod verehren, so ist von allen Sagen und Gedichten älterer Zeit, welche aus der Fremde auf unsern heimischen Boden verpflanzt wurden, der Tristan uns am wenigsten fremd, am wenigsten ein bloßer Ritterroman. Die allgemein menschlichen Züge in dieser Erzählung sind es vor allem, welche losgelöst von dem Banne einer bestimmten Heimath und eines bestimmten Zeitalters auch das Gemüth des modernen Menschen sympathisch ergreifen. Und daß es nicht die vom deutschen Alterthume eingenommenen Gelehrten und die unsere alte Poesie vielleicht überschätzenden Literarhistoriker allein sind, die so günstig und selbst begeistert von dem Werthe der Tristansage und ihrer poetischen Niedersetzung denken und sprechen, das zeigt uns die Anerkennung dieses Werthes durch

die Dichtung der Neuzeit. Eine ganze Reihe Dichter, angezogen von der unverwelklichen Frische und von dem Zauber der Tristansage, haben den alten vergessenen Stoff wieder an das Licht gebracht. Wie einst im Zeitalter der Renaissance die Gelehrten mit den Dichtern und Künstlern wetteiferten, die Antike wieder erstehen zu lassen und mit ihrem heitern Glanze das Leben zu erfüllen, also verband und verbindet sich auch heute die Wissenschaft vom deutschen Alterthume mit der lebendigen schöpferischen Kunst. Wenn unter den neuen Dichtungen, welche an altdeutsche Geisteserzeugnisse anknüpfen und sie im neuen Geiste wieder zu beleben suchen, gerade die vom Tristan so zahlreich vertreten sind, so darf uns dies nicht Wunder nehmen. Gründet sich doch diese Vorliebe auf die Wiedererweckung von Gottfried's herrlichem Werke. Hier sehen wir wieder, was es heißt: ein großer Dichter. Die erneute Bekanntschaft mit dem schlichten Volksbuche hätte solche Neigung für die Tristandichtung unmöglich hervorgebracht.

So hat also die deutsche Literaturgeschichte Dichtungen vom Tristan aus dem Mittelalter und aus der Neuzeit zu verzeichnen.

Ich unternehme es nach einer mehrjährigen, noch nicht abgeschlossenen Beschäftigung, mit unsern alten Tristangedichten und namentlich mit dem Meisterwerke Gottfried's, die neuen Dichtungen von Tristan und Isolt einer zusammenfassenden Betrachtung zu unterwerfen. Die Aufgabe scheint mir würdig und lohnend zugleich. Es gewährt manigfachen Reiz, eine dichterische Fabel, welche im Mythus wurzelt, deren Inhalt in grauer Vorzeit sich zur Heldensage wandelt, welche frühzeitig durch die Dichtkunst verklärt sich über die Lande verbreitet, die Herzen erfüllt, dann allgemach in Schlummer sinkt: nun wieder erstehen zu sehen, wenn auch nicht in einstiger Macht und Schönheit. Wohl mögen die alten von mir genannten Tristandichtungen wichtiger sein für die Literaturgeschichte, die sie keines Falls übergehen kann, als die modernen, welche unter der Fülle der

Schöpfungen ähnlicher Art nicht alle der Erwähnung oder gar des Lobes theilhaftig werden. Auch hat keiner unserer Dichter-Heroen der Neuzeit sich des Stoffes angenommen. Und doch finden wir unter den neueren Tristansängern hervorragende Namen. Keine gewissenhafte Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts wird Immermann's köstliches Epos bei Seite lassen, keine Geschichte unsers Dramas und Theaters darf Richard Wagner's Operndichtung verschweigen.

Die alten wie die neuen Tristandichtungen fallen beide der Gattung der Kunstpoesie anheim. Sonst aber stehen beide zu einander im Gegensatze. Wie die neuen unter einander zusammenstimmen oder von einander geschieden sind, das werden wir bei Betrachtung des Einzelnen sehen. Fürs erste müssen wir zu ihrer Gesammtcharakteristik jenen Gegensatz ins Auge fassen. Der Gegensatz beruht nicht blos äußerlich in ihrer von dem Zeitgeschmacke abhängigen und bedingten Form, selbst die an sich sehr bedeutende Verschiedenheit, daß die alten Gedichte den epischen Stoff ausschließlich episch behandeln, während verschiedene der neueren ihm eine dramatische Fassung geben, fällt zunächst nicht ins Gewicht. Der Gegensatz ist vielmehr ein innerlicher, er wurzelt in der Verschiedenheit des Geistes der Zeiten.

Alle alten Dichter, gleichviel ob sie einen vaterländischen von Alters her überkommenen Stoff bearbeiten oder eine fremde Erzählung nach fremder Quelle in deutscher Rede wiedergeben, schufen durchaus naiv. Selbst Gottfried von Straßburg, der so viel kritisches Bewußtsein kundgibt und mit so viel skeptischem Humor gegen die von ihm verschmähte und verworfene Tradition eifert,[2] war nicht minder ein naiver Dichter. Den alten Erzählern war jeder Stoff, selbst der älteste, ein moderner. Sie hatten nur die poetische Anregung ihrer Zeitgenossen im Auge. Sie paßten darum alles den Anschauungen der Gegenwart an. In so fern machen sie Gebrauch von freier Erfindung.

Am deutlichsten tritt dies alles hervor in den Epen, welche Stoffe aus der antiken Welt behandeln, wie die vom Alexander, vom Trojanerkrieg. Da sind die alten Helden durchaus mittelalterliche Ritter. Wer der Vorzeitdichtung daraus, aus dieser Vernachlässigung dessen, was wir Costüm zu nennen pflegen, einen Vorwurf machen will, der kennt den Geist des Mittelalters nicht und versteht ihn noch weniger.

Die Dichter der Neuzeit dagegen beseelt der historische Sinn. Sie entscheiden sich für irgend einen alten Stoff eklektisch; der alte Stoff bleibt ihnen ein alter. Mittelalterliche Stoffe insbesondere nennen wir romantisch, obgleich der Ausdruck nicht für alle streng genommen zutreffend ist. Jedenfalls aber ist der Tristan für uns eine romantische Erzählung. Den Inhalt einer alten Erzählung in die Gegenwart zu versetzen, versucht kein Erneuerer; höchstens könnte es geschehen, um eine komische, zum mindesten humoristische Wirkung zu erzielen, oder aus Blasphemie. Im Gegentheile: jeder, der solch eine alte Erzählung in die Gegenwart einzuführen sucht, strebt nach Treue des Costüms; ja selbst die Zeit noch älter erscheinen zu lassen, als sie sich in den vorhandenen alten Epen darstellt, ist vielfach und auch mit Glück versucht worden. Was aber macht denn die neuen Dichtungen, die Dichtungen, nicht die Stoffe zu modernen, macht sie für uns und unsern Geschmack annehmlich? Diese Frage nach allen Seiten hin zu beantworten, versuche ich nicht; aber eines hebe ich hier als besonders bezeichnend hervor. Der moderne Dichter ändert und erfindet, und er muß oft zu Gunsten seiner Neudichtung ändern und erfinden. Hier ist seine Originalität, hier sein Verdienst, hier vielleicht auch sein Fehlgriff. Hier vor allem ist der Punkt, wo wir ihn beurtheilen, wo wir ihn loben oder tadeln müssen.

Und solche Beurtheilung verlangt unsere literarhistorische Ueberschau; sie kann der ästhetischen Kritik nicht entrathen. Eine solche Beurtheilung schließt aber auch ferner noch einen

Gegensatz zur Poesie des Mittelalters in sich. Unsere alten Dichter richten sich streng nach ihrer Quelle, sie suchen in ihrer Treue einen Ruhm. Mancher deckt eine Schwäche durch die Berufung auf seine Quelle. Wenn Gottfried die alte Tradition des Eilhart principiell verschmäht, so muß er es immer thun; er darf nicht einzelne Züge, die dort vielleicht schöner, poetischer sind als in seiner Vorlage, entlehnen. Und wir dürfen ihm keinen Vorwurf daraus machen, wenn er dies nicht thut. Die ästhetische Beurtheilung muß also hier ganz anders verfahren als bei den neuen Schöpfungen. Der Anschluß an die Quelle verbot ferner den alten Dichtern, sich freier Erfindung hinzugeben, obgleich diese doch nicht ganz gemangelt haben kann. Denn woher kämen die vielen Abweichungen in der Sagentradition? Für uns ist es sehr schwer, genau anzugeben, was dieser freien Erfindung angehört oder auf eine zufällig von uns nicht gekannte Quelle zurückzuführen ist. Für uns ist die Vergleichung eines alten Gedichts mit seiner Quelle immer Quellenforschung, und nur bedingt und ausnahmsweise ästhetische Beurtheilung.[3]

Viel freier verfährt der moderne Dichter. Er weicht von seiner Quelle ab, wenn sie ihn hindert oder ihm nicht genügt. Er schafft mit künstlerischem Bewußtsein neue Motive, selbst auf den Apparat der handelnden Personen erstreckt sich seine Machtvollkommenheit. Wo er die Wahl hat zwischen der oder jener Quelle, da schaltet er auch frei; ungehindert kann er beide vermischen.

Die Quelle für die neuen Tristandichter ist bekanntermaßen in erster Reihe Gottfried's Meisterwerk, sodann eine der beiden Fortsetzungen. Daneben findet auch die Eilhartische Tradition, welche durch das Volksbuch vertreten wird, ihre Benutzung. Selten geschieht es, daß eine fremde, ausländische Quelle herangezogen wird, welche den fehlenden Schluß bei Gottfried zu ersetzen hat. In den neuen Tristandramen finden wir zum Theil auch eine vorausgehende epische Dichtung als Quelle benutzt.

So müssen wir also in unserer Betrachtung der Tristandichtungen der Neuzeit die Leistungen der neuen Tristandichter mit den gegebenen alten Werken zusammenhalten. Unsere Kritik wird namentlich die Aufgabe haben, die neuerfundenen Motive hervorzuheben und zu prüfen. Ist die Form nicht minder Gegenstand des Urtheils, so erscheint sie mir doch principiell als untergeordnet.

In zwei Traditionen im Großen und Ganzen liegt uns also die Tristansage vor. Die Abweichungen sind bald größere bald kleinere. In der Hauptsache aber stimmen beide Traditionen überein, es ist ja immer ein und dieselbe Erzählung. Auf die Abweichungen werden wir im Einzelnen geführt, aber die gemeinsame Grundlage der Erzählung, wie sie die alten Dichtungen bieten und wie sie auch im Allgemeinen die neueren festhalten, die muß ich im Laufe meiner Betrachtung als bekannt voraussetzen. Darum gebe ich sie hier in den kürzesten Zügen.[4] Es kann nicht fehlen, daß auch in dieser Skizze mitunter kleine Abweichungen berührt werden, die sich von der Fabel nicht trennen lassen. Umgekehrt kann ich auch bisweilen die Erwähnung größerer Unterschiede nicht umgehen.

Tristan, der verwaiste Sohn Riwalin's und der schönen Blanscheflur, der Schwester des Königs Marke von Kurnewal und England, wird von seinem Lehrmeister Kurvenal (im Volksbuch Kurnewal) sorgfältig erzogen; er kommt unerkannt zu seinem Oheim, dem König Marke (im Volksbuch Marchs) und tritt in seine Dienste. Später wird ihre Verwandtschaft offenbar. König Marke ist dem König von Irland zinspflichtig. Morold der starke, der Bruder der Königin von Irland, kommt nach Kurnewal und fordert als Zins die Auslieferung von Kindern. Niemand getraut sich, den dagegen ausbedungenen Kampf zu bestehen. Aber um das Land zu befreien, kämpft Tristan mit dem Gefürchteten und streckt ihn nieder. Ein Splitter seines Schwertes bleibt in Morold's Haupte stecken; er selbst trägt

eine Wunde davon von Morold's vergifteter Waffe. Jenes Schwertstück wird entdeckt und mit Trauer aufbewahrt; im Volksbuche geschieht es allein von Isolt, der Nichte des Erschlagenen; bei Gottfried von beiden Isolden, von Mutter und Tochter. Der König von Irland gebietet aus Rache für seines Schwagers Morold Tod, jeden aus Kurnewal, der Irland betrete, mit dem Leben zu strafen.

Den tödtlich verwundeten Tristan kann kein Arzt heilen. Er gelangt unerkannt als Spielmann nach Irland und wird dort von seiner Todfeindin, einer berühmten Heil- und Zauberkünstlerin gerettet. Im Volksbuche ist es die junge Isolt, bei Gottfried die Mutter. Heil und froh kehrt Tristan nach Kurnewal zum Oheim zurück.

Marke will aus Liebe zu seinem Neffen ehelos bleiben. Dagegen erklären sich viele an seinem Hofe. Tristan selbst ist bereit, seinem Oheim ein Gemahl zu suchen nach dem Volksbuche, dagegen nach Gottfried für ihn um die schöne Isolt von Irland zu werben. So begibt er sich dahin oder nach dem Volksbuche: er gelangt zufällig wieder dahin. Damals haust ein gefürchteter Drache in Irland. Der König verheißt dem, der ihn erlege, die Hand seiner Tochter. Tristan erschlägt den Drachen. Ermüdet vom gewaltigen Kampfe sinkt er in eine Ohnmacht. Der Truchseß des Königs rühmt sich der kühnen That. Man glaubt ihm nicht. Der wahre Held wird von Isolt aufgesucht und gefunden. Während Tristan zu seiner Stärkung im Bade sitzt, entdeckt die junge Isolt in seinem Schwerte eine Scharte; sie erinnert sich jenes Schwertstückes, sie prüft: es paßt hinein. Nun hat sie in ihm den Feind erkannt, der ihren Oheim schlug. Sie will blutige Rache an ihm nehmen, wird aber von einem Fräulein am Hofe, von Brangaene, bei Gottfried von ihrer Mutter, gehindert. Eine Versöhnung kommt zu Stande. Der Truchseß muß beschämt das Feld räumen. Tristan erhält Isolt zugesagt, nicht für sich, sondern er wirbt um sie für seinen Oheim Marke. Die

Königin Isolt — im Volksbuche führt sie keinen Namen — bereitet für ihre Tochter und deren künftigen Gemahl einen zauberkräftigen Liebestrank. Sie übergibt ihn der Brangaene, welche Isolt nach ihrer neuen Heimath begleiten soll, mit dem Geheiße, ihn wohl zu verwahren und ihn den Neuvermählten zu trinken zu geben.

Während der Ueberfahrt geschieht es, daß Tristan, als er bei der Braut seines Königs weilt, zu trinken begehrt. Brangaene ist nicht zugegen; ein kleines Fräulein reicht ihm ein Gefäß, anscheinend mit Wein. Er trinkt und Isolt desgleichen. Alsbald erwacht in beiden glühende Liebe. Sie verzehren sich in Herzenspein, aber nach dem Geständniß sind sie der Noth genesen. Brangaene, schuldbewußt, daß sie den Minnetrank nicht besser bewahrt, hindert sie nicht.

Nach der Ankunft bei Marke findet sogleich die Vermählung statt. Tristan wird zum Kämmerer der Königin ernannt. Er benutzt sein neues Amt, seinen Oheim zu betrügen. Brangaene ist den Liebenden hierzu behülflich. Tristan steht am Hofe in Ehren, niemand ahnt seine Liebe zur Königin. Isolt ist in Furcht, Brangaene möge ihre Heimlichkeit dem Könige verrathen, und ersinnt einen Mordanschlag gegen sie, der aber glücklicherweise nicht ausgeführt wird. Isolt und Brangaene versöhnen sich wieder.

Tristan hat am Hofe Feinde und Neider, die auf ihn achten und nach und nach hinter sein Geheimniß kommen. Der König, auf die Treue seines Weibes und seines Neffen bauend, hält jede Anklage für Verleumdung, dann aber wird er mißtrauisch und eifersüchtig, stellt die Liebenden auf die Probe und erlangt auch Gewißheit.

[Hier weichen die Traditionen merklicher als im vorausgehenden Theile der Erzählung ab. Gemeinsam aber, wenn auch in kleinen Zügen verschieden, ist die berühmte Scene am Brunnen:]

Auf Rath der Brangaene verabreden die Liebenden Zu-

sammenkünfte im Baumgarten. Tristan soll Späne als Liebesboten in den Brunnen werfen, der durch der Königin Gemach fließt, worauf sie erscheinen will. Aber auch das bleibt nicht verborgen. Ein Zwerg am Hofe berichtet es dem König. Eines Nachts begibt sich Marke mit diesem Zwerge zum Brunnen im Garten und beide besteigen einen Baum. Tristan läßt die Späne fließen und gewahrt alsbald im Mondenschein die Schatten der beiden Lauscher. Isolt naht, Tristan geht ihr nicht wie sonst entgegen; sie ahnt Gefahr und entdeckt dann gleichfalls die Schatten. Tristan bittet sie, sie möge ihm, da er verleumdet sei, die Huld des Königs wieder verschaffen. Sie entgegnet, das werde sie nicht thun, sie werde dadurch das Mißtrauen des Königs verstärken. Der König, überzeugt von Tristan's und Isoldens Unschuld ist höchlichst erbost auf den verleumderischen Zwerg. Tristan steht wieder wie vorher in seiner Gunst.

[Es folgen im Volksbuche verschiedene Scenen, die zum Theil bei Heinrich von Freiberg in der Fortsetzung vorkommen. Umgekehrt hat Gottfried allein die Abschnitte vom Gottesgericht und vom Feenhündlein Petitcriu. Gemeinsam ist aber wieder das Leben im Walde:]

Die Liebenden verlassen den Hof und suchen Wohnung in einem Walde und verweilen dort in einer Hütte (bei Gottfried in einer Minnegrotte) lange Zeit. Einst kommt der König zufällig auf einer Jagd dahin. Tristan hat auf dem Lager ein bloßes Schwert zwischen sich und Isolt gelegt. So trifft Marke die Schlafenden und ist aufs neue von ihrer Unschuld überzeugt. Er nimmt Isolt wieder an den Hof, bei Gottfried auch Tristan, doch muß dieser später das Land verlassen, nachdem der König selbst den Beweis seiner Untreue gewonnen.

Tristan begibt sich nach Karke (im Volksbuch Karches) zum Herzog Jovelin (Volksb. Haubalin), zieht mit dessen Sohne Käedin (Volksb. Caynis) gegen die Feinde des Landes siegreich zu Felde. Des Herzogs Tochter, ebenfalls Isolt geheißen, erregt Tristans

Wohlgefallen (wenigstens bei Gottfried, dessen Gedicht mit einem Selbstgespräche Tristans abschließt oder abbricht, in welchem er seine Untreue gegen Isolt von Irland zu beschönigen sucht).

[Die Fortsetzungen stimmen im Großen und Ganzen unter einander wie auch mit dem Volksbuche überein. Bei Heinrich von Freiberg wird die Sage auch mit König Artus und der Tafelrunde in Verbindung gebracht, was zum Theil auch schon vorher im Volksbuche geschieht. Ich hebe nur die Hauptzüge hervor.]

Tristan vermählt sich mit Isolt von Karke, aber nur äußerlich aus Treue zur Isolt von Irland. Sein Schwager Kaedin stellt ihn zornig zur Rede und will seinen Tod. Damit sich dieser von der Huld und Schönheit seiner Geliebten überzeuge, zieht Tristan mit ihm nach Kurnewal. Er feiert mit Isolt das lang ersehnte Wiedersehen und rächt sich unerkannt an seinen Feinden. Da seine Ankunft entdeckt wird und er in Gefahr kommt, verläßt er das Land.

Kaedin liebt die schöne Kassîe (Volksb. Gardeloie) des Nampotenis (Volksb. Nampecenis) Gemahlin, findet listig und durch Beihülfe Tristan's Einlaß bei ihr, während Nampotenis fern ist. Dieser nach seiner Rückkehr von der Anwesenheit der Fremdlinge unterrichtet, jagt ihnen mit seinen Mannen nach. Kaedin fällt, und Tristan wird mit einem vergifteten Speere verwundet. Er bringt den erschlagenen Freund nach der Heimath. Auf seinem Schmerzenslager gedenkt er seiner geliebten Isolt; er sendet nach ihr, sie möge kommen und ihn heilen. Ein weißes Segel solle aufgezogen werden, wenn sie komme, ein schwarzes, wenn sie nicht komme. Isolt von Irland naht. Tristan's Gemahlin meldet ihm halb im Scherze, halb aus Eifersucht auf seine Frage, das Segel sei schwarz. Da gibt Tristan alsbald seinen Geist auf. Isolt von Irland sinkt an der Bahre zusammen und verscheidet. König Marke eilt herbei, vernimmt von dem unseligen Minnetrank, beklagt den Tod beider und ihr Geschick und vergibt ihnen. Er nimmt die

Leichen mit nach der Heimath und läßt sie bestatten in gemeinsamem Grabe. Er läßt darauf einen Rosenstock und eine Weinrebe pflanzen, die sich beide unauflöslich in einander verflechten.

Selbst aus diesen flüchtigen Umrissen wird der Reichthum an charakteristischen Gestalten und wahrhaft poetischen Situationen, wird ein beinahe dramatischer Aufbau der Fabel erkannt werden.

Nachdem ich somit einen Ueberblick über unsere ältere Tristanliteratur gegeben und ihren Gegensatz zu der neuen andeutend gezeigt, auch zur Vorbereitung über den Inhalt der Sage orientiert habe, schreite ich jetzt zur Betrachtung des Einzelnen.

Die neuen Tristandichtungen heben an nach der Wiedererweckung von Meister Gottfried's Werke, welche im Jahre 1785 erfolgte. Das älteste dieser neuen Gedichte datiert aus dem Jahre 1800. Es ist bezeichnend, daß eines der Häupter der romantischen Schule den neugewonnenen Stoff in die Poesie unsers Jahrhunderts einführte.

Ehe wir jedoch den Eingang suchen zu unserer neuen Zeit, geziemt es uns, in die Vorzeit zurückblickend, eines Dichters zu gedenken, der gleichfalls ein Tristandichter ebensowohl mit den vorausgehenden altdeutschen keinen unmittelbaren Zusammenhang hat als auch von den neueren durch eine weite Kluft getrennt ist. Nur in beschränktem Sinne bildet er von jenen zu diesen einen Uebergang. Er gehört im Unterschiede zur Dichtung des eigentlichen Mittelalters der Neuzeit an, aber nicht der Neuzeit, die wir vorzugsweise im Auge haben. Seine Stellung unter den Tristandichtern ist eine einsame; er hat Vorgänger, aber er kennt sie nicht; er hat Nachfolger, aber an ihn haben sie nicht gedacht. Dieser einsame Dichter ist Hans Sachs, der berühmte Dichter der Reformationszeit.

Hans Sachs.

Nicht mit Unrecht wird Hans Sachs einem Januskopfe verglichen. Das eine Antlitz wird bestrahlt von der Abendröthe des schon hinabgesunkenen Mittelalters, das andere begrüßt die aufsteigende Sonne einer neuen Zeit. Hans Sachs steht aber doch mitten in seiner Gegenwart, er hat sie und ihr Wesen erfaßt mit freudigem Sinne, er schafft für sie und empfängt dafür den Lohn der Dankbarkeit und Verehrung. Wohl jubelt er den Kämpfen der Kirchenverbesserung entgegen und leiht ihnen sein Dichterwort, aber er bricht nicht mit den Erinnerungen seiner Jugend. Auch er ist noch wie so manche seines Zeitalters ein naiver Dichter; das Historische wandelt sich auch unter seinen Händen zur Gegenwart. — Die Poesie seiner Zeit ist längst zu einer bürgerlichen geworden; sie ist nüchtern, verstandesgemäß; und auch bei ihm erhebt sie sich nicht zu hochfliegendem Schwunge. Aber wie sehr es ihm auch wie seinen Dichtergenossen um Lehre und Moral zu thun ist, so wird vor allem seine Dichtung nie eine bloße Dienerin; sie ist ihm Selbstzweck, zur Freude und zum Trost seiner Mitmenschen bestimmt, wie es die Dichtung des ganzen Mittelalters war.

Altes und Neues paart sich vornehmlich in seiner dramatischen Dichtung. Das Mittelalter kannte nur geistliche Spiele, und selbst im 15. Jahrhundert überwiegt noch, neben den Fastnachtsspielen, die kirchliche Richtung. Hans Sachs hat das ernste weltliche Drama erst recht zu Ehren gebracht, und dies eben charakterisiert ihn als einen Dichter der Neuzeit.

Die Form seiner Dramen, sowohl die Composition wie die Diction, erinnert oft an die Weise der mittelalterlichen Spiele. Der Gang der Handlung schließt sich möglichst eng dem Stoffe an und trägt darum ebenfalls epischen Charakter. Aber damit ist nicht gesagt, daß diese Dramen oder, wie Hans Sachs sie je nach ihrem Inhalte nennt, diese Tragödien und Comödien nicht dramatisch seien. Wenn man behauptet hat, Hans Sachs dialogisiere seine Stoffe, er dramatisiere sie nicht, so ist dies nur halb zutreffend. Allerdings: bei ihm finden wir nicht eigentliche dramatische Anlage, Schürzung und Lösung des Knotens, ebensowenig eigentliche Charakterzeichnung der Personen, wie wir es jetzt gewohnt sind und verlangen. Aber im Sinne seiner Zeit dramatisiert er, und er dramatisiert ganz vortrefflich. Er erfaßt mit glücklichem Griffe alles, was zur wirklichen Handlung gehört. Nebensachen, auch wenn sie poetisch sind, wenn sie sogar dramatische Motive in sich schließen, berücksichtigt er nicht. Die Reden seiner Personen sind kurzgefaßt, ohne Schmuck, ja sogar für unsern Sinn in hohem Grade nüchtern. Lyrische Stimmungen und Ergüsse, wie sie seine Quellen bieten, verleiten ihn nicht, den knappen Dialog zu erweitern. Auch hierin stellt er sich der deutschen Dichtung des Mittelalters entgegen, die eine gewisse Vorliebe für Deutlichkeit besaß und französische oder lateinische Quellen in breiterer Form wiederzugeben pflegte. Die kirchlichen Schauspiele enthalten vielfach lang ausgesponnene Reden, welche den Predigten gleich die Erbauung und Rührung der Zuschauer bezweckten. Bei Hans Sachs dagegen waltet das Streben vor, die Handlung energisch fortzuführen; es braucht gerade auf der Bühne nicht viel zu geschehen, es kann die Erzählung einfach dialogisiert sein, aber wir haben keinen Augenblick Zeit uns zu besinnen; unaufhaltsam geht es vorwärts. — Hans Sachs theilt seine Dramen in Acte ein, aber innerhalb dieser Acte verlangt die rasch dahinschreitende Handlung, daß die Phantasie dem Zuschauer zu Hülfe komme.

Wir sind gewohnt, erst nach Actschlüssen uns einen Zwischenraum in der Zeit zu denken, und wären es viele Jahre. Solche Zwischenräume aber fallen bei Hans Sachs und überhaupt im älteren Theater auch in die Acte selbst. So z. B. zieht Tristan nach Irland, um sich heilen zu lassen, und nach ein paar kurzen Scenen kehrt er geheilt zurück. — Ueberaus manigfaltig sind die Stoffe, welche Hans Sachs sich theils zu Erzählungen, theils zu Dramen erwählte: es sind weltliche und geistliche, ernste und heitere; sie sind genommen aus Bibel und Legende, aus Sage und Geschichte, aus dem Alterthum und aus dem Mittelalter und aus dem Leben der Gegenwart. Ein größeres Epos hat uns der Dichter nicht geschenkt, immer ist er bedacht, kleinere Erzählungen, Historien, Fabeln, Schwänke zu schaffen. Oefters hat er ein und denselben Stoff episch und dramatisch zugleich behandelt. Im Allgemeinen können wir die Wahrnehmung machen, daß er ausgedehnte Stoffe dramatisch zu behandeln pflegte. Darum finden wir bei ihm alle diejenigen Stücke, die er den Romanen, den Volksbüchern entlehnte wie den Hörnenen Siegfried, den Hug Schapler, die Melusine, die Magelone und schließlich auch den Tristan zu Dramen verwandt und umgeschaffen.

Daß der Dichter sich für seine Tragödie „Tristrant mit Isalde", in welcher wir die Eilhartische Tradition finden, nicht direct der poetischen Umarbeitung des Eilhartischen Epos bediente, die er hätte in einer Handschrift suchen müssen, ist von vornherein anzunehmen; daß er vielmehr wirklich das durch den Druck allgemein zugängliche und zu seiner Zeit durchaus populäre Volksbuch benutzte, geht überdies aus einzelnen Stellen hervor, die bei ihm beinahe wörtlich entlehnt sind.[1] Ferner aber auch aus verschiedenen Namenformen, die denen im Volksbuche gleichen, wo sie selbst schon im Vergleich zu den entsprechenden älteren als Entstellungen sich erweisen. Wenn Hans Sachs sich gleich dem Volksbuche der Form Isald und Isalde anstatt der von Gottfried gebrauchten Isolt und

Isôt, in der Flexion Isolde und Isôte bedient, so ist dies gerade keine fehlerhafte, sondern altüberlieferte, wohlberechtigte Nebenform. Die ebenfalls alte Form Tristrant scheint mir eine Vermischung der niederdeutschen und englischen Tristram (Tristrem) und der französischen Tristant, welche auch Gottfried einmal neben der gewöhnlichen Tristan verwendet. In der Flexion ist auch bei Gottfried in der Regel ein d enthalten. Hans Sachs macht aus der Brangele des Volksbuchs eine Brangel, reimend mit mangel. — Ich werde mich bei Betrachtung des Einzelnen der geläufigen alten Formen, insbesondere der Gottfriedischen bedienen.

Unsere Betrachtung der neuen Tristandichtungen hebt also an mit dem ersten Versuche, den epischen Stoff dramatisch darzustellen. Und die jüngsten, die wir ins Auge zu fassen haben, sind ebenfalls Dramen. In diesen werden wir die dramatische Composition, die dramatischen Motive und die Charakteristik zu prüfen haben; bei Hans Sachs, der ähnlich wie seine mittelalterlichen Dichtergenossen auch noch unter dem Banne der Quelle und Vorlage steht, kommt es darauf an, zu beachten, weniger wie er seinen Stoff benutzt als was er von ihm und was er von ihm nicht benutzt, sobald wir überhaupt von seiner Art zu dichten schon Kenntniß gewonnen haben.

Eine genaue Vergleichung durch das ganze Stück versuche ich nicht. Zuerst kommt es mir allerdings auf Einzelheiten an, dann aber genügt es, die Hauptpunkte hervorzuheben.

Die Tragödie [2] beginnt mit der von Alters her gewohnten Angabe des Inhalts durch den Ehrenhold (Herold), welcher dem Praecursor der geistlichen Schauspiele entspricht. Hans Sachs nennt hier die Historie eine wunderbarlich schöne. Von Tristan's Kämpfen und Fährlichkeiten ist nicht die Rede, sondern der Ehrenhold spricht nur, was in der That das Wesentliche der Geschichte ist, von der durch den Minnetrank erzeugten Liebe Tristan's und Isoldens, welches Herzeleid und welche Noth sie ihr Lebelang gelitten hätten.

Der Anfang der Erzählung ist im Volksbuche durchaus episch. Die Liebe Riwalin's und Blanscheflur's, die traurige Geburt Tristan's, seine Erziehung durch Kurvenal (Curnefal), seine Fahrt ins Ausland, die sein Vater gutheißt, sein Empfang bei seinem Oheim König Marke, der ihn der Obhut seines Truchsessen, des Herzogs Tinas anvertraut: all dies benutzt Hans Sachs nicht, er versetzt uns sogleich in den Streithandel mit dem Könige von Irland; und dies ist ohne allen Zweifel echt dramatisch. Der König Marke hat seine Räthe versammelt, er klagt ihnen die harte Bedingniß seines Feindes und bittet um Rath, ob sie keinen wüßten, der sich des Kampfs mit dem starken Helden Morold (Morholt) unterwinden wolle. Die Ritterschaft weiß keinen ausfindig zu machen. Hans Sachs benutzt den Herzog Tinas und Tristan's Hofmeister Kurvenal, welche beide Schwäche und Krankheit vorschützen, zu dieser Erklärung und Weigerung. Darauf meldet sich sofort Tristan seinem König und Vetter als Kämpfer an. Im Volksbuche wird seine Abstammung erst kund, als Morold nach der rittermäßigen Geburt seines Gegners fragt. Der König räth ab, weil Tristan noch zu jung und dem starken Manne nicht gewachsen sei. Da Hans Sachs die Erkennungsscene zwischen Oheim und Neffen zu Gunsten der knappen Handlung verschmäht, so fällt naturgemäß auch das Motiv, den jungen Verwandten nicht preiszugeben, hinweg, ein Motiv, welches wegen seines poetischen Elementes ein neuerer Dichter wohl benutzen würde, zumal es mit dem späteren Entschlusse des Königs, ehelos zu bleiben, im Einklange steht. — Tristan beharrt voll Gottvertrauen auf seinem Entschluß; da sagt der König zu und will ihn vorher zum Ritter schlagen. Auch dies ist bei Hans Sachs so gedrängt wie möglich. Im Volksbuche wird dagegen erzählt, daß sich Tristan schon vor seinem Erbieten zum Ritter schlagen läßt, um desto eher als Kämpfer angenommen zu werden. — Die zweite Scene des ersten Actus stellt uns den Kampf mit Morold dar. Dieser tritt gewappnet

auf, rühmt sich seiner Kraft und ist sich bewußt, den jungen Gegner sicher zu besiegen. Tristan kommt und erklärt sich zum Kampf bereit, um das Curnewelsch Land von dem unrechten Tribut zu erlösen.

Einen schönen Zug, der sich übrigens in beiden Traditionen gemeinsam findet, hat Hans Sachs nicht benutzt, höchst wahrscheinlich aus scenischen Gründen. Die Kampfstatt ist eine Insel im Meer. Morold kommt zuerst in seinem Schifflein an und heftet es am Ufer fest. Nach ihm folgt Tristan, der seinen Nachen in die See stößt. Auf Morold's Frage, warum er das thue, antwortet Tristan: der komme wohl von hinnen, welcher den Sieg behalte; Ein Schiff sei genug. Ein neuerer Dichter, so können wir von vornherein annehmen, würde diesen an sich poetischen wie für Tristan's Charakteristik so brauchbaren Zug sich nicht entgehen lassen; und so finden wir ihn wirklich auch von Immermann benutzt. Morold räth dem jungen Gegner vom Kampfe ab, Tristan geht darauf nicht ein. So kämpfen sie: Morold fällt. — Die folgende Scene dient mit zur Dramatisierung des Berichts der Geschichte, daß Tristan von Morold mit vergifteter Waffe verwundet wird. Er erzählt es dem Herzog Tinas und Kurvenal, die gekommen sind, ihn zum Triumphe einzuholen.

Das Volksbuch erzählt bei Schilderung des Kampfes, daß in Morold's Haupte ein Stück von Tristan's Schwerte stecken blieb. Die Irländer kommen und holen ihren Kämpfer mit Weinen und Klagen und senden alsbald zu der allerschönsten Isalden, des Königs Tochter von Irland, sie solle eiligst kommen, wenn sie ihren Oheim noch am Leben treffen wolle. Sie hofften, da sie zu der Zeit in der Kunst der Arznei die berühmteste in allen Landen war, daß sie ihn am Leben erhalten würde. Bei Hans Sachs erscheint Isolt sofort mit zwei Irländern, beklagt ihres Oheims Tod und daß alle Arznei umsonst, und findet das Schwertstück in seiner Wunde. Da der Dichter den Strafbefehl des Königs von Irland nicht

anbringen kann, so legt er das Rachegefühl in Isoldens Mund:

O daß ich deinen tod künd rechen,
Den feind mit eigner hand erstechen,
Wer mir die höhest freud auf erd.

Reich an Begebenheiten ist der zweite Actus. Alles ist auf das äußerste Maß zusammen gedrängt.

Tristan tritt auf als siecher, an Krücken gehender Mann, klagt seine Noth und will, da er wegen seiner Wunde von aller Welt geflohen wird, außerhalb der Stadt bei der See die Zeit verleben. Nach dem Volksbuche läßt er sich dort ein Häuslein bauen, Hans Sachs begnügt sich mit dem Entschlusse. Kurvenal räth ihm, was aber nach der Erzählung Tristan's eigener Gedanke ist, außerhalb des Landes Heilung zu suchen. Tristan ist dazu bereit und verabschiedet sich sogleich. Tinas und Kurvenal beklagen das Geschick des jungen um das Land hochverdienten Herrn. Wenn er sterbe, sei das Land ohne Erben, da der König trotz ihrer Mahnungen sich nicht zur Heirath entschließe.

Nach dieser höchst kurzen Unterredung kommt der Ehrenhold zu ihnen und meldet, Tristan sei in Irland geheilt worden. Alsbald erscheint der König mit Tristan und der Ritterschaft und ernennt seinen Neffen zum Erben und Nachfolger im Königreich. Tristan selbst räth ihm dagegen, ein Gemahl zu nehmen.

Hier kommt nun eine Wendung der Erzählung, wie sie nur im Volksbuche sich findet. Wir werden später sehen, daß auch Immermann, der sonst der Tradition Gottfried's folgt, von ihr Gebrauch gemacht hat. Dann wird auch Gelegenheit sein, den poetischen Werth beider Motive vergleichend zu prüfen.

König Marke nämlich sah einmal zwei Schwalben mit einander streiten und gewahrte, daß ein schönes langes Frauenhaar herabfiel. Er hob es auf und will es benutzen gegen das Drängen derer, die ihn zur Vermählung zu bewegen suchen.

Er wolle keine andere Frau als diejenige, der dieses Haar gehört habe. Da dies nicht möglich sei zu erkunden, so würden sie fortan von ihren Bitten abstehen. Und wirklich macht er jene Bedingung auch wider Tristan's Vorschlag geltend. Bei Hans Sachs wird das Motiv der Bedingung verschwiegen; dazu hätte es einer Scene, wenn auch nur eines Monologs bedurft, was den raschen Gang der Handlung aufgehalten hätte. So wird uns nur der Entschluß des Königs kund gethan. Tristan geht auf des Oheims Verlangen eiu, will die Welt nach der unbekannten Frau durchforschen und begiebt sich auf die Reise.

Die folgende Scene versetzt uns nach Irland. Tristan und seine Begleitung erfahren durch einen Mann, den sie auffangen, wo sie sind. Der erzählt ihnen vom Drachen und vom Gelöbniß des Königs von Irland. Tristan will kämpfen und sendet seine Ritter zurück zum Schiffe. Kurvenal ruft ihm Glück auf zu, Herzog Tinas ermahnt die Gefährten, dem Befehl nachzukommen. Sie gehen ab, und Tristan tritt ein mit dem Drachenkopf, den er nach dem Kampf zum Wahrzeichen abgeschnitten hat. Er setzt sich ermüdet nieder.

Die im Volksbuche folgende Geschichte vom feigen Truchsessen, der den Drachen erschlagen haben will und Anspruch auf die Königstochter macht, hat Hans Sachs ganz übergangen. Sie ist in der That eine bloße Episode. Sie birgt nur das eine dramatische Motiv in sich, daß Isolt, welcher die Verzagtheit des Truchsessen bekannt, sich bewogen fühlt, den wirklichen Kämpfer aufzusuchen. Hans Sachs hätte ihr leicht einen kurzen Bericht von des Feiglings Prahlsucht und von ihrem Unglauben an seine vermeintliche Heldenthat in den Mund legen können, aber er begnügt sich wieder mit der Thatsache, daß Isolt sucht, und darum läßt er sie auch nur sagen, daß sie den Ritter, der den Drachen erschlagen, suchen wolle.

Isolt kommt in Begleitung der Brangaene und des Knappen Paranis (Eilhart, Volksbuch und Hans Sachs Peronis); bei

Gottfried betheiligt sich auch die Mutter Isolt. Sie finden den Ritter und wecken ihn und bringen ihn wieder zu Kräften. Als er im Bade, bei Hans Sachs natürlich in einem Sessel sitzt, lacht er und spricht:

> Das wird das weibsbild sein fürwar,
> Von der kumbt das lang frauenhar.

Nach dem Volksbuche bemerkte Isolt des Ritters Lächeln und gedachte: „Warum lacht er? ich weiß doch nichts, das ich gethan habe. Aber ich sollte ihm vielleicht das Schwert gewischt haben; fürwahr er ist des gar wohl würdig." Auch diese Motivierung fehlt bei dem Dichter; Isolt erklärt einfach, daß sie ihm auch das Schwert wischen wolle.

Durch diesen Entschluß wird sie zur Besichtigung des Schwertes geführt und zur Entdeckung der Scharte. Bei Hans Sachs heißt es in der Scenerieangabe: Isald . . . ersicht die scharten und misset das trum (das Bruchstück) hinein. Hier ist dem Dichter in seinem Streben nach Kürze widerfahren, daß er eine Unwahrscheinlichkeit dramatisiert. Bei ihm spielt die ganze Scene auch im Walde. Erst am Schlusse dieser Scene, mit welcher der zweite Actus endet, fordert Isolt auf, nach der Stadt zu gehen, um dem König die glücklich verlaufene That anzuzeigen. Im Volksbuche aber geschieht der Aufbruch nach der Stadt vor dem Bade, vor der Abwischung des Schwertes. Es heißt auch da: sie legte das Schwert, nachdem sie die Scharte erblickt, von sich, und brachte das Stück, das in die Lücke gehörte. Bei Hans Sachs hat Isolt das Stück gleich bei sich. Indessen wird dieser Verstoß gewiß nicht empfunden, vielleicht gar nicht gemerkt worden sein.

Tristan vertheidigt sich der erzürnten und rachsüchtigen Isolt gegenüber, daß er im offenen Kampf und nothgedrungen Morold gegenüber gestanden habe; Paranis und Brangaene (im Volksbuche nur die letztere) sprechen zu seinen Gunsten. Isolt läßt sich versöhnen. Das eine Motiv, welches Brangaene

geltend macht, daß Isolt, wenn sie den Helden von hoher Geburt ins Verderben bringe, den unedeln und verzagten Truchsessen nehmen müsse, fällt natürlich bei Hans Sachs hinweg. Statt dessen läßt er die Brangaene betonen, dem Mandat des Königs, der dem Drachentödter seine Tochter verheißen habe, müsse man nachkommen.

Diese Vergleichung wird gezeigt haben, wie ungemein sparsam der Dichter mit dem ihm zu Gebote stehenden Stoffe verfährt, wie er nur das wirklich Nothwendige, die Handlung Fördernde, selbst mit Aufopferung poetischer Züge verwendet. Die nächsten Acte werde ich kurz skizzieren und nur bei den wichtigeren Merkmalen verweilen.

Der dritte Actus bringt zuerst die Werbung Tristan's, die der König — bei Hans Sachs erhält er den Namen: Wilhelm — annimmt. Die Königin, bei Hans Sachs Hildegard geheißen, übergibt der Brangaene den Minnetrank. Dann kommt die Scene auf der See. Diese scheint mir für Hans Sachsens dramatischen Stil ganz besonders charakteristisch. Bei Gottfried ist die Erzählung, wie die beiden den Minnetrank trinken, wie in ihnen die Macht der Liebe mit der Treue und Ehre kämpft, wie sie sich ihre Neigung gestehen, unbeschreiblich schön und herrlich, aber auch das Volksbuch enthält ein Selbstgespräch Isoldens, welches im hohen Grade poetisch ist. Bei Hans Sachs ist diesen gefühl- und seelenvollen Aeußerungen gegenüber die Scene äußerst nüchtern, ja ich will es beim rechten Namen nennen: hausbacken. Für sich allein betrachtet, macht sie des Gegensatzes wegen auf den ersten Blick sogar einen etwas komischen Eindruck. Jedoch wir dürfen einmal nicht einzelne Stellen herausgreifen, um ästhetisch zu urtheilen; wir würden dem Dichter sonst unrecht thun, weil er nur im Ganzen zu begreifen ist. Das Einzelne dient nur zum Verständniß, nicht zur künstlerischen Schätzung der ganzen Dichtungsart. Der Dichter konnte systemgemäß die süßen Worte nicht gebrauchen, er muß die Handlung in kurzen Zügen weiter-

führen. Zu dieser kurzen Scene bedürfen Gottfried wie auch das Volksbuch verschiedene Abschnitte.

Herr Tristrant und Isald kumen.

Tristrant spricht:

Nun farn wir dahin auf der see,
O wie thut mir der durst so weh,
Weil so überheiß scheint die sunn.

Isald die braut spricht:

Kein größern durst ich auch nie gwunn.
Ich glaub auch, es mach die groß hitz.
O hetten wir zu trinken ietz.

Herr Tristrant.

Ich weiß zu trinken hat kein mangel:
In einem fläschlein hat die Brangel
In irem watsack, das muß sein
Der allerbeste planken wein.
Das hab ich gnumen euch und mir,
darmit wöllen uns trenken wir.

Herr Tristrant trinkt und geht zu Isalden, die trinket auch und Tristrant spricht:

Was ist das gewest für ein wein?
Wie springt und tobt das herze mein,
Mein gmüt ist in ganzer unruh
Und setzt mir langer harter zu.
Ich bin mit schmerzen groß umbfangen,
Samb hab ein pfeil mein herz durchgangen.

Isald spricht:

Es ist mir warlich auch nit recht.
Mein herz jamert und seufzet schlecht,
Und all mein kreft thun sich bewegen.
Ich will ein weil zu ruh mich legen.

Isald gehet auß.

Herr Tristrant spricht:

Ich will auch gehn in mein gemach,
Bin gleich vor lieb und senen schwach.

Das ist alles. Kurvenal und Brangaene kommen, unterreden sich von der Krankheit der beiden, sie entdecken, daß es vom Minnetrank herrühre, Brangaene erklärt sich für schuldig. Damit schließt der Act.

Im folgenden findet der Empfang bei Marke statt; die Vermählung soll gehalten werden. Der Betrug der Liebenden und Brangaenens ist natürlich bei Hans Sachs übergangen. Ebensowenig macht er Gebrauch von der Episode, wie Brangaene getödtet werden soll. Für die Handlung ist sie durchaus gleichgültig; sie dient aber zur Charakteristik Isoldens, deren Leidenschaftlichkeit sie vorzüglich darstellt. Zugleich ist diese Episode in der Erzählung deshalb auch wichtig, weil sie das Schuldbewußtsein der ungetreuen Gattin thatsächlich zur Erscheinung kommen läßt. Die schnelle Versöhnung zwischen Isolt und Brangaene hat für uns etwas Peinliches, darum hat sie Immermann weitläufiger motiviert. Hans Sachs hätte sie ohne die vorausgegangene Scene mit den Mördern nicht bringen können, darum läßt er sie natürlich auch hinweg.

Es folgen dann die feindlichen Anschläge wider Tristan. Der Haupträdelsführer ist der Herzog Auctrat (Antret in den alten Gedichten), der bei Gottfried gar nicht vorkommt. Seine Genossen, die im Volksbuch ohne Namen angeführten vier Grafen reduciert Hans Sachs aus theatralischer Sparsamkeit auf zwei und nennt sie Graf Rudolf und Graf Wolf. Der König gibt ihnen nicht Gehör, überzeugt sich aber dann selbst von Tristan's und Isoldens Liebe. Darauf Verweisung Tristan's vom Hofe, Verabredung des Stelldicheins, die Befragung des sternkundigen Zwerges, von dessen Wahrsagekunst die Quelle Gottfried's aber nichts weiß, schließlich die Scene am Brunnen. Bei dieser hat sich der Dichter ebenfalls auf das Nothwendigste

beschränkt, doch sind wenigstens in Isoldens Rede die Gründe der Ablehnung von Tristan's Begehren ausreichend entwickelt. Auch diese Scene sei hier als Probe von Hans Sachsens dramatischem Stile mitgetheilt.

Herr Tristrant kumbt, redt mit im selber und spricht:

Da will ich in den baumgarten
Der Königin Isalden warten.

Herr Tristrant legt den span mit dem roten creuz in brunnbach und sicht den schaten der zweier auf der linden und spricht:

Ach gott, da sich ich an dem schaten,
Daß wir sind verkauft und verraten.
Uns ist bestelt ein heimlich hut.
O daß es west die zart und gut!

Isalt die Königin kumbt. Tristrant zeigt ir auf den schaten der zweier auf dem baum, sie merket das und spricht:

Tristrant, was schickst du nein nach mir?

Herr Tristrant spricht:

Gnedige frau, ich wolt daß ir,
Dieweil und ir wist mein unschuld,
Mir bei dem könig würbt umb huld:
Das ist mein unterthenig bit.

Isald die Königin spricht:

Tristrant, dasselb thu ich gar nit,
Wil mit dir ungemüet sein.
Weil du mir bei dem herren mein
Hast zugericht ein böse eh
Der bulerei halb; ich gesteh,
Daß ich dich lieb hab ghabt lang zeit
In züchten und in erbarkeit,
Weil du des königs blutfreund bist
Und im bißher auch alle frist
Der treuest diener bist gewesen
Für alle ander außerlesen.

Weils aber mir verletzt mein er,
So acht ich dein gar nichtsen mer.
Du bist mir lieber weit von mir,
Weil ich hab solche schand von dir,
Weil ich doch des als bin unschuldig.

Herr Tristrant spricht:

Ach, günstige frau, seit geduldig
Und bit könig Marxen für mich,
Daß im wie vor müg dienen ich
Zu hof, weil ich unschuldig bin.

Isald die Königin spricht:

Ich thu sein nicht, drumb zeuch nur hin!
Kemst du gen hof heut oder morgen,
Brechtn uns die klaffer widr in sorgen.
Des wil ich nit gewertig sein,
Drumb zeuch nur hin und wart des dein!

Isalt die Königin geht ab.

Herr Tristrant spricht:

Ach herr got laß dich des erbarmen,
Wie groß unrecht geschicht mir armen!
Muß ich ziehen mit schanden ab,
Der ich so treulich dienet hab,
Gewaget oft mein leib und leben:
Wie schlechter lon wird mir ietz geben!
Nun wil ich in Britannia
Zu König Artus reiten da.

Herr Tristrant gehet auch ab.

Der fünfte Actus hebt an mit der Aufforderung der Brangaene an Tristan, er möge auf Wunsch des Königs wieder an den Hof kommen. Es folgen dann nach dem Volksbuche verschiedene Scenen, die Gottfried fremd sind. Neue Anschläge wider Tristan, der betroffen und mit Isolt gefangen wird. Sie sollen durch Henkershand gerichtet werden. Vergebliche Fürbitte des Herzogs Tinas. Hans Sachs läßt auch Kurve-

nal und Paranis dem Könige zu Füßen fallen. Die verschiedenen Begebenheiten, die sich, während Isolt nach dem Richtplatz geführt wird, zugetragen, werden bei Hans Sachs sehr kurz abgethan. Tristan erzählt selbst, daß er in eine Kapelle, um zu beten, eingetreten sei und sich durch einen Sprung aus dem Fenster in den vorbeifließenden Strom gerettet habe. Er beschließt die Königin zu befreien.

Der König tritt auf, hat von Tristan's Flucht vernommen und erfährt sogleich durch den Ehrenhold, daß Tristan die Königin mit Gewalt entführt habe. Die vorhergehende sehr widerliche Scene mit dem aussätzigen Herzog ist bei Hans Sachs mit Recht unbenutzt geblieben. Sie ist überdies bloße Episode. Dann kommt das Leben im Walde. Die Scene, wie der König die Liebenden schlafend findet mit dem bloßen Schwerte zwischen sich, wird nicht auf der Bühne dargestellt, sondern Marke erzählt dies Begebniß, aber einigermaßen anders als seine Quelle. Bei Hans Sachs sagt er unter andern:

Zwischen in lag ein bloßes schwert.
Da dacht ichs zu erwürgen beide,
Dacht doch, es möcht mir werden leide,
Sie möchten noch unschuldig sein.

Von diesen anfänglichen Mordgedanken weiß das Volksbuch nichts. Der König legt seinen Handschuh auf die Frau; bei Hans Sachs wirft er ihn auf ihre Decke. Das Volksbuch erzählt auch, was der Dichter nicht benutzt, daß Marke jenes Schwert an sich nahm und statt dessen das seinige hinlegte. Bei Gottfried wird davon abweichend erzählt, daß Marke, der die Schlafenden durch ein Fenster beobachtet, bemerkt, wie die Sonne durch eines der Fenster auf die Schlafende fällt. Damit der Schein ihr nicht schade, verstopft er das Fenster mit Gras, Blumen und Laub.

Die folgenden Scenen hat die Tradition des Volksbuchs allein. Tristan erlangt bei Ugrim, dem Beichtvater des Königs

Marke, Buße und ist bereit, Isolt zu entsagen. Hans Sachs wendet die Sache so, daß Isolt selbst ihren Tristan bittet, er möge zu dem Beichtvater gehen. Von dem Brief, welchen Ugrim an Marke schreibt und welchen Tristan selbst überbringt, hat Hans Sachs nichts; er berichtet nur das Ergebniß durch den Mund des Königs, daß Ugrim ihm seine Gemahlin wieder schaffen wolle. Im Volksbuche überbringt sie Tristan selbst, wird aber nicht in Gnaden angenommen, sondern muß vom Hofe scheiden. Bei Hans Sachs überbringt Ugrim die Königin, und von Tristan ist nur insoweit die Rede, als Marke sagt:

> Aber meinen Vetter Tristrant,
> Den wil ich wissen nit im land,
> Wann ich hett sein unehr und schand.

Die folgenden Abenteuer Tristan's werden als zur Haupthandlung nicht gehörig von Hans Sachs einfach übersprungen. Er beginnt den sechsten Actus mit einer Rede Tristan's, der erzählt, daß er in Karke (Careches) sehnsüchtig und elendiglich wohne.

> Hab nun ein andre Isalden funden,
> Zu der ich mit eh bin verbunden,
> Doch geht ir lieb mir nit zu herzen
> Als der ersten mit schimpf und scherzen.

Er will deshalb seine geliebte Isolt wiedersehen. Unter den verschiedenen Verkleidungsscenen hat der Dichter einige ausgewählt. Die Scene, in der Tristan als Narr erscheint und mit seinem Kolben unter seine Feinde schlägt, mag den Zuschauern viel Ergötzen bereitet haben. Von dem Motiv, weshalb Kaedin mit seinem Schwager nach Kurneval fährt, ist nichts gesagt. Dieser sechste Act ist dramatisch der am wenigsten gelungene. Unter der Fülle der Begebenheiten hat sich der Dichter nicht zurechtgefunden.

Der Schluß ist wieder in hohem Maße zusammengedrängt. Der siebente und letzte Actus beginnt mit dem Entschlusse Kaedin's, seine Geliebte, die Königin Gardalego (Kassie bei Ulrich und bei Heinrich) zu besuchen. Isolt, Tristan's Gemahlin, ist darüber in Sorge; da kommt die Botschaft, daß Kaedin gefallen, Tristan verwundet sei. Es folgt die Entsendung eines Boten an Isolt von Irland mit dem Bedingniß des weißen und schwarzen Segels, Tristan's Frage, Isoldens falsche Angabe, Tristan stirbt. Isolt, sein Gemahl, beklagt seinen Tod und verwünscht ihre unbesonnene Rede. Isolt die Königin kommt, legt sich auf die Bahre und spricht:

O Fraw geht von der totenbar,
Wann tausent mal mir lieber war
Herr Tristrant; last mich in beweinen,
Wann ich nun aller trost hab keinen.
Derhalb mag ich auch nit mer leben,
Ich muß meins lebens geist aufgeben,
Daß er mit im von hinnen far,
Bei im bleib ewig immerdar.

In diesen Worten ist der Dichter ausnahmsweise ausführlicher in der Schilderung des Schmerzes als das Volksbuch.

Die Tragödie schließt mit einer Rede der Isolt von Karke, in der sie das Geschick der Nebenbuhlerin beklagt. Sie befiehlt die Todten in Ein Grab zusammen zu legen.

Weil sie haben den tod erliden,
Auf daß sie hie und dort mit frieden
Ewigklich bleiben ungeschieden.

Von König Marke's Ankunft und Entschlusse, die Leichen mit in die Heimath zu nehmen, meldet uns Hans Sachs nichts. In den Worten von Tristan's Wittwe ist für die Handlung der Schluß gefunden; Marke thut ja auch nichts anderes, als daß er die Todten in Einem Grabe bettet. Der Abschluß der

Erzählung, wie Marke, nachdem er von dem unseligen Minnetrank erfahren, in Klagen ausbricht, warum er das nicht eher gewußt habe, ist im Volksbuche in unserm Sinne wahrhaft dramatisch. Das Unrecht der beiden Liebenden, welches sie durch eine höhere Macht gezwungen thaten, und welches sie büßen mußten durch Noth und Tod, findet in Marke's liebevoller Gesinnung seine Sühne, wenn auch vielleicht keine vollständige. Für Hans Sachsens Dramatik dagegen ist das Erscheinen Marke's, seine Klagen, sein mildes freisprechendes Urtheil keine Handlung, darum für ihn überflüssig und werthlos.

Hans Sachs konnte gewiß bei der Mehrzahl seiner Leser und Zuschauer die Erzählung von Tristan und Isolt als bekannt voraussetzen. Indem er die wirklichen Begebenheiten, das für seine Zeit wesentlich dramatische Element herausgreift aus dem fast überreichen Stoffe, erfüllt er die Forderung, welche der Director im Vorspiele zu Goethe's Faust an den Theaterdichter stellt:

Besonders aber laßt genug geschehen.

Selbst ein heutiger, im Streichen wohlbewanderter Regisseur würde Mühe haben, in Hans Sachsens Tristan den Rothstift zu gebrauchen. Er hätte es aber auch nicht nöthig. Sind doch diese sieben Acte noch nicht so umfangreich wie die beiden ersten Acte in Wallenstein's Tod.

Was uns aber noch besonderes Interesse an dieser Dichtung erwecken muß, das ist überhaupt ihr Vorhandensein. Dieser Stoff von diesem Dichter behandelt: das eben ist in der Geschichte der Tristanliteratur ein sehr wichtiges Moment.

Ueber die ethische Seite dieses Liebesromans will ich hier nicht ausführlich mich verbreiten. Wir werden dazu bessere Gelegenheit haben bei Besprechung der Fortsetzung des Gottfriedischen Tristan von Hermann Kurz. Aber wenigstens andeuten will ich hier, daß das Mittelalter diesem Stoffe eine harmlose und unbefangene Würdigung entgegenbrachte. Tristan und Isolt, dieses gefeierte Liebespaar, galt unsern Vorfahren

niemals verabscheuenswürdig. Und auch Hans Sachs, dieser strenge, sittenreine Mann, nahm keinen Anstoß, die Liebenden, deren Treue größer war als ihre Schuld, auf die Bühne zu bringen. Und Hans Sachs war im Jahee 1553, als er seine Tragödie schrieb, ein Mann von 59 Jahren. Manchen Einzelheiten, die das Gemüth verletzen können, wenn sie vor Augen geführt würden, ging er wohlbedacht und mit Zartgefühl aus dem Wege. Aber er scheut sich auch nicht vor der Wahrheit; Prüderie, diese Ausgeburt einer krankhaften Richtung der modernen Zeit, ist ihm fremd, denn sein Sinn ist gesund, kindlich und rein.

Daß er im geheimen Grunde seines Herzens für den verfolgten Tristan Partei nimmt, scheint mir aus einigen Scenerieangaben hervorzugehen. Vor der Scene am Brunnen tritt Herzog Auctrat mit den Grafen Wolf und Rudolf auf, da sagt Hans Sachs: „Die drei neidigen Klaffer kommen," ebenso heißt es an einer andern Stelle: „Die drei Klaffer kommen wieder."

Wie der Ehrenhold die Tragödie eröffnet, so beschließt er sie auch. In diesem Schlußworte nimmt der Dichter Gelegenheit, die Moral, welche nach seiner Auffassung in dem Stücke liegt, beizufügen. Er schildert, wie solche unordenliche, d. h. ungesetzmäßige, nicht durch die Ehe geheiligte Liebe Gefahren bringe. Er citiert Diogenes, der die Liebe einen süßen giftigen Honig nannte, und Petrarka, der von ihr sagte, sie sei kurze Freude und langer Schmerz. Er setzt die Warnung hinzu, die Menschen sollten sich vor solcher Liebe hüten und ihre Liebe bis zur Ehe sparen. Das vorausgegangene naivere Mittelalter würde eine solche moralische, beinahe unpoetische Nutzanwendung wohl kaum gefunden haben. Aber auch der ehrbare Dichter der Reformationszeit in seinem strengen und doch milden Sinne eifert nicht, er verflucht nicht.

Nachdem einmal die Erzählung von Tristan für den Prosaroman gewonnen war, konnte kein Dichter sie in jener

Zeit wieder für das Epos verwerthen. Der erzählenden Dichtung waren andere Bahnen vorgeschrieben. Aber auch eine dramatische Behandlung erfuhr der beliebte Stoff damals nicht mehr. Während zum Beispiel die Erzählung von der Griseldis öfters dramatisiert wurde, hat sich bis jetzt eine Tragödie von Tristan nach der des Hans Sachs nicht nachweisen lassen, weder bestimmt bibliographisch noch durch irgend ein literarisches Zeugniß. Mit Hans Sachsens erstem dramatischen Versuche nimmt die deutsche Dichtung Abschied von Tristan und Isolt auf Jahrhunderte.

August Wilhelm von Schlegel.

Nicht unmittelbar knüpfte der Dichter der Reformationszeit an die Tristan-Erzählung des Mittelalters an, er erfaßte den Stoff in einer Form, die selbst einer veränderten Zeit angehörte. Gleich einem Dichter der Neuzeit griff ihn Hans Sachs aus einem weiten Gebiete eklektisch heraus; diese Erzählung galt ihm wie jede beliebige Novelle. Schon gar manche seiner Zeitgenossen verfolgten andere Ziele, aber bei ihm gerade fanden auch die mittelalterlichen Stoffe noch eine Stätte zu ihrer Rast. Auch Kaiser Maximilian, der in der That der letzte Ritter war, hegte sie, aber dann gingen sie allgemach schlafen. Es kam eine andere, eine völlig neue Zeit, von andern Interessen, von andern Bedürfnissen erregt und erfüllt. Die Reformation, ein segenspendender Gewittersturm, brach die letzten noch übrigen Blüthen der einst so üppig wuchernden Poesie des Mittelalters. Mit der Reformation erstand die antike Kunst aus ihrem langen Schlummer und erhob siegreich ihr Haupt. Alle höhere Poesie folgte ihrer Weisung, nur in den Kreisen des niedern Volkes rollte der Strom der altdeutschen, aus dem deutschen Volksleben entsprungenen oder gastlich von außen aufgenommenen Dichtung gleichsam wie unter einer Eisdecke geborgen und gefesselt seinen alten und gewohnten Lauf. Und in späterer Zeit gesellte sich dann dem antiken Elemente in der deutschen Dichtkunst das der romanischen Völker, vor allen der Franzosen, aber nicht das volksthümliche, sondern das moderne Element, welches ebenfalls aus der Antike

hervorgegangen war. Solche gewaltige Einflüsse trennen die neue Zeit unseres geistigen Lebens von dem unseres Alterthums. Aber wie die Antike eine Renaissance erlebte unter den gebildeten Völkern, welche einer modernen Weltanschauung zustrebten, also feierte auch das Mittelalter seine Wiedergeburt, vor allen das deutsche Mittelalter.

Diese Renaissance des Mittelalters vollzog sich auf allen höheren Lebensgebieten, auf dem der Literatur und Gelehrsamkeit so gut wie auf dem der Kunst. Zahlreich und manigfach sind die bewegenden Kräfte; nicht mit einem Male erstehen diese, sondern sie entwickeln und sie mehren sich; manche reichen geschichtlich weiter zurück, als es äußerlich scheinen mag.

Die ersten Versuche, unsere mittelalterlichen Dichtungen aus der jahrhundertelangen Verborgenheit wieder an das Licht zu ziehen, wurzelten zunächst und von Anfang nicht in einer besondern ästhetischen Vorliebe für dieselben, sondern in einem historischen und antiquarischen Interesse; man sah diese Dichtungen, namentlich diejenigen, welche historische Stoffe behandelten, als Geschichtsquellen an. Dazu gesellte sich die Theilnahme, welche man allmählich der Sprache zuzuwenden begann. Auch vaterländische Gefühle mögen in jener Zeit des Beginnens die wackern Gelehrten erfüllt und geleitet haben, aber anderer Art war der Patriotismus, welcher später einen Jacob Grimm und einen Ludwig Uhland beseelte.

Die Gelehrsamkeit allein hätte das Mittelalter nicht zum Bewußtsein, selbst nicht einmal zum literarischen Bewußtsein wieder gebracht. Es bedurfte dazu einer lebendigeren Kraft: das ist die Kunst, die Dichtung. Und diese bewegende Kraft blieb nicht aus. Wir kennen all diese Versuche, mittelalterlichen Stoffen ein neues dichterisches Leben einzuhauchen, unter dem Namen der Romantik. Sie war eine neue, aber auch eine nothwendige Richtung, segensreich sogar trotz aller Verirrungen, welche in ihrem Geleite auftraten. Die Romantik ist ebensowohl eine Reaction gegen den vielfach starr gewordenen

Classicismus als eine Reaction gegen die seichte Aufklärung. Aber patriotisch ihrem Principe nach war die Romantik nicht; wenn sie es wurde, so halfen dazu andere Bedingungen. Im Gegentheile: die Romantik ist gleich dem Mittelalter kosmopolitisch, sie schweift überall umher, sie bindet sich nicht an enge Grenzen des Raumes und der Zeit. Durchaus principiell ist es, wenn die Romantik zugleich eine Literatur der Uebersetzungen nach sich zog.

Nachdem Bodmer und Breitinger, die so einflußreichen Dichter und Kritiker, durch verschiedene Editionen die Aufmerksamkeit auf unsere alten Dichtungen und namentlich auf die Minnelieder hingelenkt hatten, und somit wenigstens der Versuch gemacht war, die altdeutsche Dichtkunst der mittleren Zeit in bestimmter, möglichst ursprünglicher Gestalt vor Augen zu führen, da konnten nach diesen ersten Schritten nach Ablauf einer größeren Reihe von Jahren weitere gewagt werden. Christoph Heinrich Müller, Professor am Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin, führte mit beträchtlichen Opfern ein umfassendes Unternehmen aus; er veröffentlichte eine Sammlung deutscher Gedichte aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert, in welcher außer verschiedenen kleineren Dichtungen unsere größten und hervorragendsten Epen des Mittelalters enthalten sind. Die Sammlung begann mit dem Nibelungenliede. Müller widmete diesen Theil dem Könige Friedrich II. von Preußen. Es ist bekannt, wie schlechten Dank der Herausgeber erndtete. Der König antwortete, Müller habe eine viel zu hohe Meinung von diesen Dingen, er würde diese Bücher nicht in seiner Bibliothek dulden, sondern sie herausschmeißen.[1] Ein Glück, daß auch damals Andere anders dachten.

Müller's Sammlung enthielt auch Gottfried's von Straßburg Tristan mit der Fortsetzung des Heinrich von Freiberg. Schon vorher hatte Bodmer eine kurze Nachricht von Gottfried's Epos gegeben,[2] welche mit Anlaß war, den Text zu veröffentlichen. Eine Ausgabe in strengerem Sinne kann man

jenen ersten Abdruck nicht nennen, auch für die Erklärung war nichts gethan; aber fürs erste war schon die einfache, selbst fehlerhafte Wiedergabe einer Handschrift ein Gewinn. Für die Literaturgeschichte wurden Müller's Editionen verwerthet, und so fand auch Gottfried von Straßburg mit seinem Werke wieder eine Statt unter den deutschen Dichtern. Aber noch ehe Bernhard Docen mit wahrhaft wissenschaftlicher Strenge die Bedeutung des Gottfriedischen Tristan festgestellt und mit warmen, fast begeisterungsvollen Worten den unendlichen Reiz dieser Schöpfung und ihre vollendete Schönheit gepriesen hatte,[3] lernte ein Dichter, der zugleich Gelehrter war und wie selten einer in fremde Sprachidiome einzudringen verstand, jene Dichtung kennen; er erfaßte ihre Vorzüge und würdigte sie einer Neudichtung. Das war August Wilhelm von Schlegel, das Haupt der romantischen Schule.

Im Frühling des Jahres 1800 begann Schlegel seinen Tristan. Der Entwurf der erneuernden Umgestaltung war weitläufig angelegt. Schlegel hatte nicht nur die Geschichte vor Augen, wie sie bei Gottfried und seinem Fortsetzer Heinrich behandelt ist, sondern er gedachte in sie noch weitere Bestandtheile aufzunehmen. Da nämlich Tristan an den Hof des Königs Artus kommt und in dem späteren französischen Roman Lanzelot als der Busenfreund Tristan's vorgestellt wird, so glaubte Schlegel einen Theil von den Abenteuern des letzteren episodisch einflechten zu können. Diese Absicht hat uns Schlegel ausdrücklich kund gethan, zugleich ist es auch im Eingange des Gedichtes von ihm poetisch angedeutet, daß seine Neudichtung nicht ausschließlich den Tristan zum Helden habe, wenn sie ihn auch vorziehen soll.

Von Artus Ritterschaft und Tafelrunde,
Von zauberlichen Wundern und Gesichten
Will ich, wie ich's in alten Büchern funde,
Wahrhaft, in neuer Weise bloß, berichten;

Vom heil'gen Gral, wie in der Tapfern Bunde
Der reinste nur das Abenteur kann schlichten,
Und wie zwei Ritter, sonst von hohen Dingen,
Durch süße Schuld des Ruhms verlustig gingen:

Tristan und Lanzelot, die edlen Degen,
Durch gleichen Muth der Freundschaft auserkoren.
Vor allen soll mein Lied des Tristan pflegen,
Des holden, der aus Liebe ward geboren,
Und, nach der Sterne liebendem Bewegen,
In Lieb' entzückt, durch Liebe dann verloren.
Es soll Vertraute solcher Freud' und Schmerzen
Sein Schicksal rühren, aber nicht entherzen.

Wie es oft zu geschehen pflegt, daß ein Unternehmen, welches zu viel umfassen soll, nicht vollständig ausgeführt wird, so auch hier. Schlegel bietet uns nur einen ersten Gesang von 91 Strophen. Er hielt nicht Wort, wenn er am Schlusse sagte: „was drauf ihm wiederfahren, Sollt ihr im folgenden Gesang erfahren." Aber es ist wohl nicht der weit angelegte Plan allein, weshalb der Dichter schon im Anfang inne hielt. Auch bei Beschränkung auf die Fabel, wie sie uns Gottfried und Heinrich überliefern, hätte Schlegel nicht ausgeharrt. Auch ein solcher Vorwurf wäre ihm noch zu groß, zu weit, zu schwierig gewesen. Diesem Dichter fehlte zur Bewältigung eines ausgedehnten Epenstoffes, und gälte es auch nur einer Neudichtung, die Ruhe, die Sammlung. Er war ein leicht bewegter Geist, und damals, wo ihn seine akademischen Vorlesungen, seine kritische Thätigkeit, seine Redaction des Athenäums, seine vielfachen kleineren Poesien, endlich auch seine Uebersetzung des Shakespeare fesselten, und ihm somit bald hier, bald dort Anregungen und Aufgaben in Fülle erwuchsen, war ihm schon äußerlich die zu einem solchen Beginnen nothwendige Beschränkung versagt. Und so kam er über den ersten Anlauf nicht hinaus.

Dennoch nehmen wir das uns beschiedene Fragment dankbar hin.[4] Es ist eine edele Dichtung, wie es das Vorbild war.

Gleich Gottfried ist auch Schlegel ein Meister der poetischen Rede, wenn er auch den alten Dichter nicht erreicht. Schlegel's Bestreben geht dahin, gedrungener zu sein als sein Vorgänger. Die Form der Dichtung nimmt er nicht in seine Erneuerung herüber. Man liebte damals die kurzen Reimpaare nicht. Für ein romantisches Epos schien nur die Strophe, wo möglich die italienische Ottaverime das geeignete Versmaß zu sein. Mitunter sucht Schlegel alterthümliche Formen anzuwenden wie fund, funde statt fand; das sind freilich meist Formen, wie sie zu Gottfried's Zeit nicht gebräuchlich waren, sondern erst in der darauf folgenden Periode vorkommen. Sonst aber ist das Fragment ein durchaus modern gehaltenes Gedicht. Dem Kenner entgeht es nicht, daß sich der neue Dichter bisweilen eng an Gottfried's Redewendungen anschließt.

Gottfried eröffnet seinen Tristan mit einer längeren Einleitung. Zuerst berührt er die Verhältnisse des Dichters zu seinem Publikum und zu seinen Beurtheilern. Dann kommt er zu sprechen auf sein Vorhaben, auf seine Aufgabe, die Erzählung von Tristan und Isolt zu dichten. Er preist die beiden Liebenden um ihrer Treue willen. Er glaubt, daß er mit der Erzählung ihres Geschickes alle edel Liebenden erfreuen könne. Jene Worte Schlegel's:

„Es soll Vertraute solcher Freud' und Schmerzen
Sein Schicksal rühren, aber nicht entherzen"

scheinen mir ein leiser Nachklang von Gottfried's Eingangsworten zu sein. Sonst benutzt Schlegel eben aus dieser Einleitung nichts, wogegen einige der nachkommenden Tristandichter ihr verschiedene Gedanken entlehnten. Schlegel geht nach einigen durchaus originellen Eingangsstrophen sofort zur Erzählung über. Sein erster Gesang verfolgt das Leben des Helden bis zu seinem ersten abenteuerlichen Geschicke ganz im Anschlusse an Gottfried. Wir vernehmen von Riwalin und Blanscheflur, den Eltern Tristan's, von ihrer Liebe, von ihrem Tode, von

der traurigen Geburt Tristan's. Dann wird uns erzählt, wie ihn der treue Marschall zu sich nahm, ihn erziehen ließ, und wie der Knabe schließlich durch norwegische Kaufleute geraubt und entführt wird.

Dieser Anfang der Erzählung ist der Tradition Gottfried's eigenthümlich. Die andere Eilhartische, durch das Volksbuch vertretene Tradition ist hier nicht allein bedeutend kürzer, sondern weicht auch sachlich im Einzelnen ab. Daß die Fassung der Geschichte bei Gottfried die schlichtere des Volksbuchs in poetischer Beziehung weit übertrifft, darüber wird kein Zweifel sein. Der erste Abschnitt von Riwalin und Blanscheflur, der ziemlich ein für sich abgeschlossenes Ganzes bildet, ist eine der wunderlieblichsten Erzählungen, die jemals gedichtet wurden. Man könnte diese Vorgeschichte des Helden eine Idylle nennen, wenn sie nicht so tragisch endete. Eben ihr abgeschlossener Charakter gab Anlaß, sie auch für sich allein zu behandeln. Auch Immermann erzählt sie uns in einem besonderen Abschnitte. Wenn Schlegel dies nicht that, so brachte dies die breitere Anlage seines Vorhabens und die Eintheilung der ganzen Dichtung in einzelne Gesänge nach Art der italienischen Epen mit sich.

Schließt sich der neue Dichter an das Vorbild der alten Erzählung möglichst an, so fehlt es doch bei ihm nicht an einzelnen neuen oder veränderten Zügen. Eben diese will ich versuchen hervorzuheben. Solche Veränderung und Abweichung ist aber gewiß nicht um ihrer selbst willen wichtig, auch fällt sie nicht unter die sogenannte licentia poetica, welche namentlich ein moderner Nachdichter in Anspruch nehmen darf, sondern sie zeigt uns die schöpferische Thätigkeit des Erneuerers seinem gegebenen alten Stoffe gegenüber. Hier vollzieht sich die Umwandelung einer alten Schöpfung in eine neue. Hans Sachs nahm der Sitte seiner Zeit gemäß den alten Stoff, wie wir gesehen, in fast unveränderter Weise auf, soweit er nämlich mit Rücksicht auf die Dramatisierung von ihm überhaupt Ge-

brauch machen konnte. Seine Veränderungen sind beinahe zufällig, er schuf keine neuen Motive. So gering an Umfang auch das Tristan-Fragment Schlegel's ist, so zeigt es doch an einzelnen Stellen durch die originale Motivierung seinen echt modernen Charakter.

Der Tod Riwalin's wird bei Gottfried sehr kurz erwähnt, wie er sich hier überhaupt in der Schilderung der Schlacht zwischen Herzog Morgan und Riwalin auf das äußerste Maß beschränkt. Es heißt einfach: „Bei diesem unglückseligen Streite wurde der Bejammernswerthe erschlagen, um den alle Welt trauern sollte, wenn überhaupt die Klage nach dem Tode nütze wäre." Dann wird weiter ebenfalls sehr kurz berichtet, daß die Seinen ihn mit Mühe wegführten und dann bestatteten. Riwalin erscheint hier beinahe passiv; er, der uns so lange beschäftigt hat, zu dessen Preise der Dichter die ganze Fülle seiner Beredtsamkeit ausgoß, geht hier so klanglos aus dem Leben? Das mochte der moderne Dichter empfinden, darum widmet er seinem Heldenmuthe und seinem Mißgeschicke eine eindringlichere Schilderung (Strophe 65—67):

Indes die pflichtvergessnen Unterthanen
Der treue Marschalk, seinem Herrn zum Schutz,
Zu sammeln eilt um die bekannten Fahnen,
Beut der allein dem Feinde Wehr und Trutz,
Und weiß sich vorwärts weiter Raum zu bahnen.
Er drang hindurch, wenn nicht im blut'gen Schmutz
Sein Gaul ihm ausglitt, und vom Sporn gerissen
Sich stampfend, bäumend, über sich geschmissen.

Noch mancher Feind erschrak des dumpfen Halls,
Als seine Waffen klirrten über ihm.
Der freche Morgan freut sich seines Falls,
Er sprengt heran, durchbohrt mit Ungestüm,
Wo Helm und Harnisch gränzen, ihm den Hals,
Nicht fragend, ob sich solcher Streich geziem',
Statt ihn zu fahn um Lösung, wie bei Fürsten
Die Sitte gilt; so brennt sein Rachedürsten.

Als Riwalin die Diener fallen sahn,
Ermannten sie vordringend sich zum Kampf;
Viel tapfre Thaten nun zu spät geschahn.
Wo der Held lag im letzten Todeskrampf,
Tobt zehnfach wüthend auf blutrothem Plan
Geklirr, Mord, Zeter, Wiehern und Gestampf,
Daß sie, wie grimmig Morgan's Krieger schnaubten,
Den Leichnam und das Feld zuletzt behaupten.

Diese ausmalende Schilderung berührt nicht weiter die Handlung an sich. Dagegen möchte ich auf eine dem modernen Gefühle entgegenkommende wirkliche Motivierung aufmerksam machen, welche Zeugniß ablegt, wie kritisch der Dichter dem Werke des alten Meisters gegenüberstand.

Riwalin ist ein junger Fürst in Parmenien; er besitzt von dem bretonischen Herzog Morgan ein Lehen. Beide kommen in Streit, der Krieg wird durch einen Friedensschluß auf ein Jahr geendet. Riwalin zieht an den Hof des Königs Marke von Kurnewal und Engeland, um dort sich noch weiter in der Ritterschaft auszubilden. Beim lieblichen Maifeste in Tintajol sieht Riwalin des Königs schöne Schwester Blanscheflur. Bald vereint beide eine glühende Neigung. Nicht lange darauf bricht ein Feind in Marke's Land, Riwalin zieht mit zu Felde und wird tödtlich verwundet. Die trauernde Blanscheflur begibt sich in Verkleidung einer Aerztin zu dem Siechen, vor dem sie ihre Liebe nicht verbirgt. Ihr Bund ist geschlossen. Riwalin gesundet, die Liebenden genießen des höchsten Glückes. Da kommt bald die Kunde von einem neuen Angriffe des Herzogs Morgan, Riwalin muß scheiden, um sein Land zu schützen. Mit ihm zieht auch Blanscheflur verstohlen von dannen, denn sie weiß sich schuldbewußt. Bevor Riwalin in den Krieg zieht, verbindet er sich ehelich mit ihr auf Rath seines getreuen Marschalls Rual. — Kein mittelalterlicher Hörer oder Leser wird an dieser Darstellung etwas vermissen oder irgend einen Zweifel hegen. Nicht so wir Neueren. Jeder, der genau auf-

merkt, wird sich unwillkürlich fragen: warum geht denn Blanscheflur heimlich aus dem Lande? warum heiligen denn die Liebenden nicht ihren Bund durch die Ehe sogleich oder noch vor dem Scheiden? warum begehrt denn Riwalin nicht die Blanscheflur von König Marke, ihrem Bruder, zum Gemahl? Der Poesie würde freilich dadurch das Moment des letzten Geständnisses und des romantischen Scheidens genommen. Von der Erzählung läßt sich nichts wegthun, ohne ihr zu schaden. Aber für unsern Sinn würde in einer Neudichtung, wenn sie dem alten Gedichte folgte, das ganze Verhältniß doch immer seltsam bleiben. Wir müssen bei Lectüre des Gottfriedischen Werkes auf dem Wege der Reflexion erst die Lösung zu finden suchen; wir müssen uns erinnern, daß der Fürst Riwalin als Lehnsträger nicht die Schwester eines Königs erhalten, also auch nicht begehren kann. Im Volksbuch vermählt der König seine Schwester dem Riwalin, aber dieser ist dort ebenfalls ein König. Schlegel ändert an der Handlung gar nichts; aber um dem modernen Bewußtsein entgegenzukommen, gibt er uns aus Riwalin's Munde die Aufklärung.

Blanscheflur klagt über des Geliebten Scheiden, sie fürchtet den Zorn ihres Bruders.

Er sagte drauf: Seid wohlgemuth, o Traute!
Mir ist so lieber Tag an euch begegnet,
Wenn, eu'r vergessend, ich mein Glück mir baute,
So wär' ich wohl auf ewig ungesegnet.
Die hohe Kraft, die uns mit Lust bethaute,
Vereint uns, wenn es stürmt und blitzt und regnet.
Mein Schicksal bleibt von eurem ungeschieden,
Kein Leid geschieht euch je mit meinem Frieden.

Jetzt möchte König Mark mich landlos achten,
Begehrt' ich euch zum ehlichen Gemahl;
Doch wird er mich als Schwager nicht verachten,
Wenn ich besiegt der mächt'gen Feinde Zahl.

Schnell rückzukehren war mein Ziel und Trachten,
Doch, weil ihr bangt, biet' ich euch diese Wahl:
Ich bleibe hier, zum Dienst euch und zu Steuer;
Wo nicht, fahrt mit, und was ich bin, ist euer.

Und schließlich will ich noch einer geschickten und vortheilhaften Aenderung gedenken, welche Schlegel an der Fabel vornahm.

Riwalin fällt in der Schlacht. Die Trauerkunde bringt dem liebenden Weibe selbst den Tod. Sie gebiert ein Söhnlein; „seht" — heißt es bei Gottfried — „das genas und sie lag todt." Marschall Rual sucht das Kind vor Morgan's feindlichen Anschlägen zu retten; er gibt den jungen Herrn für sein eigenes Kind aus, veranlaßt seine Gemahlin Floraete die Wöchnerin zu spielen, und diese hält auch nach der üblichen Frist ihren Kirchgang. Darauf soll das Kind die Taufe empfangen. Der Geistliche, der die Taufe vollzieht, fragt nach dem Namen. Die Marschallin geht zu ihrem Mann und fragt ihn heimlich, wie er den Sohn genannt haben wolle. Der Marschall schwieg lange, er besann sich hin und her und gedachte an das Schicksal des Kindes, daß es in Trauer empfangen und geboren sei; drum solle es Tristan heißen. Gottfried erläßt seinen Lesern die Etymologie nicht; er bemerkt dazu, daß triste die Trauer heiße, und spinnt im Anschluß daran die Vergleiche zwischen dem Namen und dem traurigen Geschicke der Eltern und des Kindes weiter aus, und zwar in tief empfundener, echt poetischer Weise.

Wie gerne wir auch dem Dichter in seinen wehmüthigen Betrachtungen folgen, so sehr nehmen wir doch auch Anstoß an der Situation der vorausgegangenen Scene. Es ist doch anzunehmen, daß die Pflegeeltern schon vorher, ehe die heilige Handlung vorgenommen wurde, über den Namen des Kindes einig sind. Warum besinnt sich denn Rual so lange? Der Dichter hätte bei anderer Wendung der Begebenheit immer noch Gelegenheit gehabt, seine Betrachtungen an den Namen

zu knüpfen. Ein Erneuerer kann diese Situation unmöglich wiederholen. Schlegel findet einen Ausweg. Er läßt die eigene Mutter Tristan's den Namen geben vor ihrem Dahinscheiden, ganz wie es in einem französischen Volksbuche geschieht.[5]

— — — — — — — — — — —

Ein Söhnlein lebt, man gab es ihren Armen.

Sie sprach, es hegend am gebrochnen Herzen:
„Ich habe, da ich dich empfing, getrauert,
Dein Vater taurig lag in wunden Schmerzen,
In Trauer hat mich die Geburt durchschauert,
Traurig umwölkt sich deine Sterne schwärzen,
Weil du verwaist und von Gefahr umlauert.
Drum heiße Tristan mit dem traur'gen Namen.
Das ist mein letzter Muttersegen. Amen."

Der Sohn genas, die Mutter lag erblichen
Und ward von Riwalin ins Grab getragen.

— — — — — — — — — — —

An diesen Muttersegen mußte dann bei der Taufscene angeknüpft werden.

Und als sie (Floraete) ingelegen ihre Wochen,
Trug sie ihn lieb zum Gotteshaus hinauf.
Da wurde Segen über sie gesprochen,
Der Kleine dann benamt im heil'gen Tauf,
Wie ihm der Mutter flehend Wort versprochen.
„Ich nenn' ihn Tristan nach der Zeiten Lauf,"
Sprach Rual; „Gott kann's besser mit ihm machen,
Daß er einst fröhlich mag des Namens lachen."

Durch solche Wendung wird uns eine unwahrscheinliche Scene erlassen; zugleich gewinnt die ganze Namengebung, die, wie man leicht sieht, eine jüngere, durch den Gleichklang hervorgerufene Sagenausschmückung ist, an poetischer Kraft. Und wenn Schlegel anstatt gefühlvoller Aeußerungen einen fröhlichen

Trost in den Mund des Marschalls legt, so werden wir auch diese Abweichung von dem alten Meister gerne hinnehmen.

Nach Gottfried's Erzählung wird mit dem jungen Tristan auch sein Hofmeister Kurvenal entführt, darf aber dann in einem Boote zurückkehren. Schlegel hat Kurvenal bei der ganzen Scene hinweggelassen. Die Beweggründe können wir nicht genau wissen, weil das Gedicht so bald abbricht; wir dürfen aber Sparsamkeit und Beschränkung und Ausschluß alles Episodenhaften vermuthen, zumal der neue Dichter auch öfters zu weiterer Ausmalung und Individualisierung sich gedrungen fühlt.

Wir haben alle Ursache zur Klage, daß Schlegel sein Vorhaben nicht ausführte. Wir hätten nach dem vorhandenen ersten Gesange zu schließen, eine der herrlichsten epischen Dichtungen unseres Alterthums in voller Frische und Schönheit wieder erstehen sehen, aber mit all den Veränderungen, welche die neue Anschauungsweise und der neue Geschmack erheischt.

Oswald Marbach.

Schlegel's nächste Dichtergenossen, wie vor allen Ludwig Tieck, die sonst so manches für die Wiedererweckung und Erneuerung der altdeutschen Literatur gethan, haben sich des Tristan nicht angenommen. Erst ziemlich spät, im Jahre 1825, behandelte Conz eine einzelne Scene aus der Sage als Romanze. Immermann's Dichtung steht mit den Bestrebungen der älteren Romantiker wenigstens nicht in unmittelbarem Zusammenhang. Ebenso wenig ist dies der Fall mit dem Gedichte Oswald Marbach's. Wenn ich die chronologische Reihenfolge unbeachtet lassend zuerst mich zu der Betrachtung dieses jüngeren Gedichtes von Marbach wende, so veranlaßt mich dazu der Inhalt. Marbach nämlich bietet uns nur die Erzählung von Riwalin und Blanscheflur. Ist hier nun auch weder von Tristan noch von Isolt die Rede, so gehört dieser Anfang doch nothwendig zu der Erzählung, und darum wird Marbach's Gedicht auch in die Reihe der neuen Tristanpoesien zu rechnen sein, zumal die Einleitung von Tristan und Isolt handelt.

Wie manche originale Schöpfung von Oswald Marbach herrührt, so ist er doch vorzugsweise und selbst seinem Principe nach reproducirender Dichter. Sein Streben geht vor allem dahin, Dichtungen vergangener Zeiten, welche nicht allein Anspruch haben, in unsern Tagen historisch gewürdigt zu werden, sondern welche es auch verdienen fortzuleben und zu erfreuen gleich Schöpfungen unserer eigenen Zeit, durch schonende Modernisierung von den zufälligen und unwesentlichen Charaktereigenthümlichkeiten, wie sie die Entstehungsperiode mit sich brachte, zu befreien und sie so unserm Geschmack und unsern Bedürfnissen nahe zu bringen. In solcher Weise erneuerte er altclassische Dichtungen, in solcher Weise versuchte er auch den

Shakespeare für unser Theater neu zu beleben, weil ihm die an die Uebersetzungen sich anschließenden Bühneneinrichtungen nicht genügten. Demselben Principe der Erneuerung verdanken wir auch seine zahlreichen Ausgaben unserer alten Volksbücher.

Oswald Marbach wurde auch auf Gottfried's Tristan geführt. Er versuchte zuerst, noch ehe die Bücher von Hermann Kurz und Karl Simrock erschienen waren, diesen alten Meister durch Uebersetzung für seine Zeit wieder zu gewinnen.[1] Damals war Immermann's Dichtung noch nicht erschienen. Marbach beschränkte sich auf die Einleitung und den ersten Abschnitt von Riwalin und Blanscheflur. Sein Versuch, der sehr beachtenswerth ist, wenn auch nicht alles gelungen genannt werden kann, scheint in den Kreisen der Germanisten selbst nicht einmal bibliographisch bekannt geworden zu sein. Dieser Uebersetzung ließ Marbach dann eine freie Um- und Neudichtung folgen, der wir hier, wenn auch nur in Kürze, zu gedenken haben.

Das Gedicht ist in kleine romanzenartige Abschnitte zerlegt. Im Ganzen behält der Dichter die Form der kurzen Reimpaare bei; manchmal behandelt er das Versmaß freier und erreicht dadurch einen anmuthigen Wechsel. Das Vorbild Gottfried's blickt bei ihm mehr hervor als bei Schlegel, wir finden häufig die Worte des Originals oder beziehungsweise der vorausgegangenen Uebersetzung wieder.

Selbst die Einleitung Gottfried's ist zum großen Theile adoptiert worden, ohne daß sich Marbach an die Ordnung der Gedanken streng gebunden hielt. Daneben fehlen bei dem neuen Dichter auch nicht originale Stellen, die sich meist an dem veränderten Tone leicht erkennen und herausfühlen lassen. — Jenes schöne an Goethe erinnernde Wort Gottfried's

Swem nie von liebe leit geschach,
dem geschach ouch liep von liebe nie,

welches gleichsam ein Motto ist für die ganze Tristanerzählung, hat auch Marbach in seine Neudichtung aufgenommen:

Nie wird von Liebe Liebes sehn,
Wem nie von Liebe Leids geschehn.

In der Erzählung von Riwalin und Blanscheflur ist der Gang eingehalten, wie ihn das Original vorschreibt. Manches hat der Dichter kürzer gefaßt, manches auch weiter ausgemalt. Den Tod Riwalin's schildert Marbach ebenso kurz wie Gottfried. Und jener Conflict zwischen der Liebe und dem Standesunterschiede, welchen Schlegel für unsere Auffassung zu motivieren suchte, ist bei Marbach nicht betont. Dafür ging er der Ausführung des Originals beim Entschlusse der Liebenden, gemeinsam das Land zu verlassen, in zartester Weise aus dem Wege und wählte an deren Statt einen neuen höchst feinen Zug.

Die süße Rose Blanscheflur,
Die in der Liebe Himmel nur,
An des Geliebten Brust gedeihet,
Der Liebe nur noch Leben leihet,
Sieht man erbleichen und erröthen.
Das Wort der Trennung will sie tödten.
Doch bald erglühen ihre Wangen.
Sie sinkt mit seligem Umfangen
An des Geliebten Brust und spricht
Ein Wort — und er verläßt sie nicht.
Wie halten innig sich umschlungen
Die Beiden, als ihr Wort erklungen.
Wie beben sie, nicht mehr in Bangen,
Nein in Entzücken, in Verlangen,
Und seine treuen Lippen saugen
Die Thränen von der Liebsten Augen.
Sie flüstern leise hin und wieder,
Und längst schon sank die Nacht hernieder.

Marbach's Dichtung ist in hohem Maße belebt und schwungvoll, seine Diction gewandt und edel. Gleich seiner Uebersetzung scheint auch diese seine freie Nachdichtung wenig bekannt zu sein, ein Schicksal, welches der epischen Poesie unserer Tage gewöhnlich zufällt.

Karl Philipp Conz.

Ein so inhaltreiches Gedicht wie der Tristan bietet so viele Einzelheiten, daß auch der Balladen- und Romanzendichter reichen Stoff in ihm finden könnte, ohne daß er fürchten müßte, des Zusammenhanges zu entbehren. Manche Begebenheiten freilich und manche Züge sind nur im Rahmen der größeren epischen Erzählung verständlich. Der Anfang, die Geschichte von Riwalin und Blanscheflur ist ein so in sich abgeschlossenes Ganzes, daß der Anlaß zu einer gesonderten Behandlung nahe liegt. Aus der Mitte der Erzählung ist mir keine romanzenartige Behandlung bekannt geworden, wohl aber diente der hochtragische Schluß zu einer solchen kleineren Dichtung.

Karl Philipp Conz ist ein Dichter, der seiner Zeit eine gewisse Geltung besaß, jetzt aber vielen kaum dem Namen nach bekannt sein wird. Er schloß sich trotz seiner meist auf das classische Alterthum gerichteten Thätigkeit mitunter in der Wahl seiner Stoffe und in deren Behandlungsart den Bestrebungen der Romantiker an.

Seine Romanze „Tristan's Tod"[1] ist im Stile der spanischen Dichtung abgefaßt; Conz wählte den trochäischen Rhythmus und reimlose Verszeilen. Seine Sprache ist gewählt bei aller Einfachheit, doch scheint er öfters mit dem Ausdruck gerungen zu haben.

Die Erzählung des Schlusses ist in allen Traditionen so ähnlich, daß sich schwer sagen läßt, welcher Conz folgte. Am nächsten liegt die Annahme, daß er aus Heinrich von Freiberg geschöpft habe. Ulrich von Türheim's Fortsetzung erschien zuerst im Jahre 1821, im gleichen Jahre wie die Romanze, also wird Conz diese Quelle schwerlich gekannt haben.

Original, aber auch echt modern, wenn auch romantisch, sind die schmerzlichen sentimentalen Worte, welche Conz der

Königin Isolt in den Mund legt. Im Volksbuche sowohl wie bei Ulrich von Türheim wird die Scene beinahe gleich erzählt. Als die blonde Isolt genaht war, um ihren Tristan zu heilen, und sie ihn todt auf der Bahre liegen findet, spricht sie nur wenig Worte zur weißhandigen Isolt, ihrer Nebenbuhlerin. Im Volksbuche: „Frau, stehet bei Seite und lasset mich näher dargehen; denn ich weine billiger denn ihr, das glaubt mir in der Wahrheit; er war mir auch viel lieber denn er euch gewesen ist." Und Ulrich läßt sie eine Anklage erheben: „Warum sitzt ihr bei dem Todten, den ihr, Frau, getödtet habt? stellt euch abseits von der Bahre; ihr habt einen großen Mord begangen." Erschütternder weiß Heinrich von Freiberg diese Begegnung darzustellen: da spricht Isolt kein einziges Wort vor übergroßem Schmerze. Und das ist wohl auch psychologisch das Naturwahrste. Der moderne Dichter schildert die Königin auch erst als sprachlos, wie sie auf den Leichnam stürzt, den Tod aus seinen blassen Lippen saugt und sie mit langen Thränenküssen drückt. Aber er fährt fort:

Dann erhebt sie wieder sich vom Leichnam:
„Leb' ich noch, war doch in ihm mein Leben
Einzig, Eine Seel' in zweier Leibern!
Ungetreuer, kannst du mich verlassen?
Schlage noch einmal die blauen Augen
Auf zu mir, die Liebeshände reiche
Mir einmal noch, daß wir gehn zusammen
Und vereint des Todes Hochzeit halten!"
Und so sinkt sie wieder hin zum Todten.

Warum Conz gegen die Sage statt eines Rosenstocks und einer Weinrebe einen Rosenstock und einen Lilienstock aus dem gemeinsamen Grabe hervorblühen läßt, weiß ich mir nicht zu deuten. Sollte dem Schwaben Conz die Weinrebe nicht poetisch genug erschienen sein, weil ihm solche alltäglich vor Augen waren? Durch die Lilie kommt ein Zug der Sentimentalität in diesen Schluß, wie sie sonst der Sage nicht innewohnt.

Karl Immermann.

Die romantische Schule hatte so mächtige Anregung geboten, daß der romantische Geschmack noch auf lange Zeit der herrschende blieb. Selbst die Vertreter einer neueren Richtung, die sich unter dem Namen des jungen Deutschland zusammenfanden, konnten trotz vielseitiger Opposition nicht völlig aus den Pfaden der Romantik heraustreten. Die Empfänglichkeit der Lesewelt für das Mittelalter, sei es im Gedichte, im Roman, sei es im Schauspiel, blieb lebendig, bis der Sturm der politischen Erhebung über das Vaterland dahinbrauste. Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir einen Dichter noch in den dreißiger Jahren den Stoff von Tristan und Isolt zu einem umfassenden Werke ergreifen sehen. Aber seltsames Geschick! Wie einst seinen Vorgänger Gottfried von Straßburg der Tod an der Vollendung seines Gedichtes hinderte, also starb auch Karl Immermann über seinem Tristan dahin. Wohl konnte daher Hermann Kurz in seiner poetischen Ueberschau über die „Tristansänger" sagen:

Denn über dieses Lied gebeut
Ein seltsam düstrer Stern noch heut:
Der Held, den in der Todesnoth
Sein Vater zeugte, den im Tod
Gebar der bange Mutterschoß,
Verbreitet um sich ein Todesloos:
Mit tödtlich süßem Weh entfacht
Er auch des Sängers Herz, und macht
Das Dichten selbst zum Trauerspiel:
Die Kleinen brachten es ans Ziel,
Die großen Sänger starben dran.

Karl Immermann's Schöpfung ist die Perle unter den Tristandichtungen der Neuzeit, und inmitten der gesammten epischen oder lyrisch-epischen Literatur tritt sie nicht minder hell leuchtend hervor.

Wie Schlegel vor ihm, wie Marbach und Rückert neben und nach ihm, so folgte auch Immermann nach seinem eigenen Zeugnisse dem Meister Gottfried von Straßburg. Aber nicht kühl trat der neue Sänger an das alte Buch heran, er stand nicht, wie wir zu sagen pflegen, über seinem Stoffe, sondern sein ganzes Herz war von ihm erfüllt, innerer Drang beseelte seine Dichtung.

Willst du von Liebe was verstehen,
Mußt du zum Born der Liebe gehen!
Was Liebe heißt und Liebe will,
Sagt nicht Prophete noch Sibyll!
Im glühen Herzen ausgegohren
Wird hoher Minne Feuerwein,
Und rothe Lippen sind erkoren,
Die Kellnerinnen ihm zu sein.
Setz an, trink aus mit tiefem Zuge!
Dann liesest du im Minnebuche.

Horcht auf! hört zu! Ein neues Lied!
Von alter Lust ein heißes Lied!
Gottfried von Straßburg hat's gesungen,
Ich sing' es nach in meiner Zungen.
Es hätte stets in mir geruht
Und wäre wohl mit mir vermodert —
Doch plötzlich fühl' ich Jugendmuth
Und bin von Jugendgluth durchlodert —
Zwei Kellnerinnen im Verein
Sie schenkten mir vom frischen Wein!

Immermann wurde zu öfteren Malen auf die altdeutsche Literatur hingeführt. Er beschäftigte sich mit der Edda, mit dem Parcival und Titurel; die Sage vom Schwanritter begann er

dichterisch neu zu bearbeiten. Das Altdeutsche vermittelte ihm auch die Bekanntschaft mit dem Tristan, den er nach seinem Bekenntnisse mit großem Entzücken las. „Das ist", sagt er selbst, „ein ganz herrlicher Gehalt. Es ist in mir der Plan entstanden, dereinst dieses Gedicht in neuer künstlerischer Form aufzuerwecken, und zwar so, daß nur der Stoff Gottfried von Straßburg, die Behandlung aber mir angehören möchte. Jammerschade, daß so prächtige Sachen unter den Gelehrten vermodern! man muß sie dem Volke schenken." Dieser Ausspruch stammt aus dem Jahre 1831;[1] später schritt Immermann wirklich zur Ausführung des Planes und machte deshalb gründliche Studien, aber er wäre wohl in den Anfängen stehen geblieben, wenn ihm, dem gereiften, vielgeprüften Manne, nicht noch ein Stern der Liebe aufgegangen wäre. Wir können dieses neue Glück aus den angeführten Dichterworten herauslesen. Immermann vollendete, wie wir aus seinem Leben wissen, den ersten Abschnitt des Tristan erst an der Seite seiner Braut.

In der Fortführung der Erzählung ist Immermann weiter gelangt als Schlegel, aber nicht so weit wie Gottfried von Straßburg. Seine Erzählung bricht ab in der Scene, in der Isolt ihre getreue Brangaene ermorden lassen will. Was folgt, ist von Immermann zum Theil kurz skizziert, so daß wir, wenn uns auch leider die Ausführung fehlt, doch inhaltlich den Plan des Dichters erkennen können. Ich gedenke diese Aufzeichnungen Immermann's so weit mit in die Betrachtungen zu ziehen, als Gottfried's Gedicht reicht. Dagegen sind die Skizzen, welche den Schluß betreffen, besser zugleich mit der Fortsetzung von Hermann Kurz zu berücksichtigen und kritisch zu beurtheilen.

Die Form des Gedichts von Immermann ist eine zehnzeilige Strophe; die Eintheilung des Ganzen ist nicht wie bei Schlegel etwa nach Gesängen getroffen, sondern Immermann hat einzelne Romanzen gewählt. Dazwischen sind Betrachtungen eingestreut, wie sie, wenn auch nicht in ganz gleicher

Weise, Gottfried liebte; Immermann nannte sie Vorspiele, Zwischenspiele, Nachspiele.

Das erste Vorspiel, in welchem auch jene beiden von mir mitgetheilten Strophen enthalten sind, benutzt verschiedene Gedanken aus Gottfried's Einleitung. Auch die Worte des alten Dichters

Swem nie von liebe leit geschach,
dem geschach ouch liep von liebe nie

finden wir wie bei Marbach so auch bei Immermann wieder:

Wem nie von Liebe Leid geschehen,
Geschah von Lieb' auch Liebes nicht.

Die Diction Immermann's hat sich nicht durchgängig der Billigung zu erfreuen. Abgesehen von der nicht immer correcten Reimbehandlung, liebt er es, auf ganz unbedeutende Worte, die den logischen Nachdruck gar nicht besitzen, selbst auf Partikeln und Conjunctionen den Reim zu legen. Es mag sein, daß er ebenso mit diesem Verfahren wie mit der häufigen Anwendung des Enjambements der Strophe die Eintönigkeit und Weichheit, in die sie durch glatte Form so leicht verfallen kann, zu benehmen suchte. Eine große Menge seltsame und nicht immer durch mundartlichen Einfluß zu erklärende Worte und selbst geradezu kühne Wortbildungen treten uns entgegen. Auch stören uns mitunter Härten, die wohl getilgt worden wären, wenn der Dichter die letzte Ueberarbeitung und Feile hätte vornehmen können.[2] Aber all diese Unebenheiten und stilistischen Sonderbarkeiten werden weit aufgewogen durch die im Ganzen herrschende gewandte, selbst prachtvolle Sprache, durch die ungemeine Lebendigkeit und Frische und den begeisterungsvollen Schwung der Darstellung. Dabei erfreut uns oft ein köstlicher, bald feiner, bald offenherziger Humor.

Die Eintheilung des Gedichtes in Romanzen, die ein=

gestreuten Betrachtungen und Abschweife sind es nicht allein, welche ihm einen andern Charakter verleihen, als er dem Werke Gottfried's ursprünglich eigen ist und ihn die Neudichtung Schlegel's trägt. Der Unterschied ist innerlicher. Immermann's Gedicht darf als Epos insoweit bezeichnet werden, als es eine Erzählung in ausgedehnter Weise dichterisch darstellt, aber im strengsten Sinn ist es kein Epos, weil in ihm der epische Stil nicht durchgängig waltet. Der Dramatiker Immermann, dem mit Recht eine gewisse Sprödigkeit, ein Mangel an lyrischer Empfindung vorgeworfen wird, verleugnet hier in seinem letzten Dichtergebilde seine dramatische Richtung. In Tristan und Isolde ist es nicht die Handlung, ihre rasche Fortführung und Entwickelung, die ihm vor allem am Herzen liegt, sondern ihre Motivierung, ihre Vorbereitung, ihre nebenhergehenden Umstände. Gottfried's Vorbild sehen wir trotz verschiedener Umwandlungen bei Schlegel wieder; bei Immermann sind es nur einzelne Umrißlinien, welche der neue Künstler sich zur Richtschnur erkor. Können wir das alte Epos mit einem in einzelne Felder eingetheilten Frescogemälde auf einer gewaltigen Wand eines mächtigen Burgsaales vergleichen, so ist Immermann's Romanzendichtung eine zusammenhangende Reihe einzelner Kabinetsstücke in Oel oder Gouache. Ist das Frescobild nur coloriert, so sind die Farben hier fein und intensiv behandelt und in sauberer Lasierung. Unter Immermann's Künstlerhand wandelt die Historie sich zum Genre, wenn auch zum historischen Genre, selbst mitunter zur Landschaft, in der die Figuren nur Staffage sind. Ein eminent tiefes Naturgefühl spricht sich in seiner Dichtung aus; wo ihm nur Gelegenheit sich bietet, führt er uns ein in ihre süßen Schauer. Ein, ich möchte sagen, Shakespearischer, aber gewiß nicht abgeborgter Zug lebt in Immermann's Dichterseele;[3] er weiß mit unnachahmlicher Kunst uns immer in die der Situation angemessene Stimmung zu versetzen, sei sie heiter, sei sie düster; das Colorit seiner Stimmungsbilder zaubert immer eine bestimmte Empfindung hervor.

Unsere Vorfahren hatten auch ein stark ausgeprägtes Naturgefühl, aber es war kindlich, unbewußt, es war frei von jeglicher Reflexion. Sie erfreuten sich am holden Maien, sie jauchzten seinem Kommen entgegen und klagten über sein Scheiden, sie priesen den Duft der Blumen, sie lauschten mit Lust dem Sange der Vöglein, und solche Stimmungen erfüllen die Lieder und Abenteuer, aber die Natur an sich ist in dieser altdeutschen Dichtung noch nicht Kunstobject. Wohl zeigen uns die alten Gemälde, die Darstellungen aus dem Gesellschaftsleben hie und da neben den Figuren einen Baum und eine Blume, auch Vögel und andere Thiere beleben die Scene, aber alle diese Staffagen dienen nur zur Charakteristik der Situation; sie sollen gewissermaßen das Costüm für die Natur sein, sie sollen dem Beschauer sagen, wo er sich mit seinem Auge befindet. Die Landschaft als selbständige Kunstgattung gehört einer viel jüngeren Periode an. Auf Immermann's dichterischen Bildern sehen wir die Blume sorgsam behandelt; er vergißt nicht, auch einen Thautropfen, der sich auf ihrem Blatte schaukelt, zu ihrem Schmucke hinzuzaubern. Und um sie herum läßt er Schmetterlinge und Käfer summen und schwirren, daß wir meinen, wir wären in eigener und ganzer Person mitten auf sonniger Flur.[4]

Von solchen der Natur abgelauschten Stimmungen ist Immermann's Tristan erfüllt. Ich will einige dieser landschaftlichen Scenerien herausheben.

Nach Gottfried von Straßburg wird Tristan geraubt. Die Norweger haben einen langen Sturm zu bestehen, sie erblicken darin den Zorn und die Strafe Gottes. Sie setzen darum den Knaben ans Land. Tristan befindet sich in Kurnewal, im Lande seines Oheims Marke. Nach der Begegnung mit zwei Pilgern trifft er auf die Jäger des Königs; die Jagd ist beendet, der Hirsch erlegt. Tristan kommt gerade in dem Augenblicke, als der Hirsch zerwirkt werden soll. Der Jägermeister hatte ihn, wie es bei Gottfried heißt, auf das Gras niedergestreckt

auf alle Viere wie ein Schwein. Dagegen erhebt Tristan Einsprache. In seinem Lande, sagt er, werde der Hirsch entbästet. Die Jäger wissen davon nichts, sie bitten ihn, diese Kunst zu zeigen. Tristan vollführt zu ihrer Bewunderung nach einander den Bast, die Furkie und die Curie. Der prächtige Junge gefällt den Jägern, sie reiten mit ihm in rechter Ordnung nach seiner Vorschrift unter Hörnerschall nach Tintajol, wo ihn der König, der sich durch die Bande des Blutes unwiderstehlich zu ihm hingezogen fühlt, liebevoll aufnimmt und ihn unter dem Gelächter der Jäger zum Jägermeister ernennt.

Diese Scene finden wir bei Immermann wieder, aber verändert, theils abgekürzt, theils weiter ausgeführt. Das Charakteristische ist nicht unter andern, daß der König, der sich bei Gottfried an der Jagd nicht betheiligt, hier zugegen ist, sondern das ist es, daß Immermann uns die Jagd ausführlich schildert, die bei Gottfried schon als beschlossen dargestellt wird. Er beginnt zuerst uns den Hirsch zu zeigen.

An einem Morgen im August
Lag auf dem Gras mit falber Brust,
Mit rundem Leib und prallen Lenden
Im Feld der Hirsch von sechzehn Enden.
Es war nicht weit von Tintajol.
Der Roggen wiegte in den Lüften
Die Aehren schwer und körnervoll,
Umhaucht von blauer Blumen Düften.
Ein alter Mann war König Mark,
Der Hirsch war sieben Jahre stark.

Dann erzählt uns der Dichter die Geburt und Jugend des Hirsches, seine Art, seinen Stolz. Da naht die Jagd. Der Hirsch wird aufgescheucht, aufgestöbert, und nun die Jäger mit Halloh und Hussah hinter ihm drein. Die Schilderung ist mit einer solchen Lebendigkeit gegeben und zugleich mit einer solchen Sachkenntniß, daß jedem Waidmann, der das liest, das Herz im Leibe lachen muß. Diese Parforcejagd ist eine

Perle im ganzen Gedicht. Der Hirsch wird erreicht, aber nicht erlegt; da, in dieses wilde Getümmel tritt nun Tristan ein und Er stößt ihm den Speer in die Brust; beugt sein Knie vor dem König und entschuldigt sich ob seines Thuns. Wie er sieht, daß der Hirsch wie ein Kalb geschlachtet werden soll, erhebt er wie bei Gottfried Einsprache, aber eindringlicher. Er selbst will zeigen, wie man den Hirsch zerwirkt, und schilt die Jäger wegen ihrer geringen Kunst.

Ein König ist der Hirsch! Und starb er,
In seinem Schweiß fürwahr erwarb er
Den Anspruch, daß dem König gleich
Beschickt er werde. Kommt zur Leich'
Des Königs Einer wohl im Hemde?
Reißt ihm den Mantel gröblich fort?
Muß ich euch sagen, ich, der Fremde,
Das Waidwerk sei kein wüster Mord?
Der Jäger bleibt im Schmuck, gekleidet,
Wenn er des Waldes Fürst entkleidet.

Tristan vollführt die Curée. Dann geht es mit dem Hirsche nach Hause. Unterwegs wird das Geheimniß entdeckt, Marke erkennt in dem Fremdling den Neffen.

Ein winterliches Bild entrollt Immermann in der Schilderung des Kampfes zwischen Tristan und Morolt.*) Bei Gottfried wird ganz einfach erzählt, daß die Kampfstatt eine Insel im Meer gewesen sei. Jeder der Kämpfer langt in einem besonderen Schifflein an. Immermann schildert erst genau die Ankunft des Irenschiffes. Es ist Winter. Morolt mit seiner Schaar landet und campiert in einer Grotte. Dann kommt die Forderung des Zinses durch einen Boten. Tristan will kämpfen. Er begibt sich gerüstet nach dem Lager der Irländer.

Schild an dem Leib, tief im Visir,
Der Knecht ritt nach auf seinem Thier.

*) Hier Morolt nach Immermann's Schreibung.

Hell lag der Mond auf schnee'gem Grunde
Und wies den Weg zu Jürgens Sunde.
Der eis'ge Boden kreischt und knarrt,
Erzürnt vom kecken Ritte schien er,
Das war der einz'ge Laut. Es ward
Kein Wort geredt vom Herrn und Diener.

Tristan kommt und fragt nach Morolt; er wird nach der Grotte gewiesen. Der Dichter malt uns in diese Winterlandschaft mit kecker Hand die entsprechende Staffage.

Der Wind schwieg still, klar war die Luft,
Ein Feuer brannte vor der Kluft
Des Drachen, angemacht durch Reißig,
Das abgehaun die Iren fleißig.
Rings um die Gluth im Sande lag
Die Kriegsmannschaft in Bärenfellen,
Morolt saß mitten in dem Hag
Der Streiter zu erhöhter Stellen
Auf eines Wallfischkopfes Bein,
Das mußte ihm sein Feldstuhl sein.

Tristan gibt sich zu erkennen und bringt seine Forderung an.

Mit Feuerbränden kam die Schaar
Und leuchtet ihm ins Antlitz klar.
Das Mondlicht und die rothen Gluthen
Beleuchteten den Hochgemuthen.
Er stand so blühend da im Flaum
Der Jugend, und ihm stand entgegen
Morolt; den engen Zwischenraum
Durchkreuzten Blicke, kampfverwegen.
So ständen Eich' und Lorbeer schlank
Zusammen an des Berges Hang.

Eine neue, sicher poetische Wendung hat Immermann im Folgenden gefunden. Morolt schlägt Tristan, seinen eigenen Feind, zum Ritter. Darauf hin nimmt er die Forderung an und behandelt den jungen Gegner als seinen Gastfreund. Auch das wird im Einzelnen wie eine niederländer Trinkscene aus-

gemalt. Dann gehen sie schlafen. Für Morolt's Charakterzeichnung braucht der Dichter einen schönen, wenn auch genrehaften Zug. Tristan ist eingeschlafen. Morolt holt aus dem Schiffe eine Rennthierdecke.

Die bracht er mit sich in die Kluft;
Dort legte sie der gute Recke
Auf Tristan, um die scharfe Luft
Von seinem Gaste abzuwehren.

Hochpoetisch ist die Erzählung vom Mittagszauber. In der Sage wird einfach berichtet, daß die Mutter der jungen Isolt einen Liebestrank bereitet habe für ihre Tochter und deren künftigen Gemahl. Diese Thatsache ist im Epos recht folgenschwer, aber das Epos hat seiner Natur nach sich mit dem Ereigniß zu begnügen, es bedarf keiner näheren Auseinandersetzung über die Natur dieses Liebestrankes und über Art und Geschichte seiner Bereitung. Dagegen für Immermann ist das gerade ein hochwillkommener Stoff. Er führt uns hinaus in Wald und Feld zur heißen Sommermittagszeit.

's ist Freitag, und der Flammenschritt
Der hohen Sonne im Zenith
Entzündete, was in dem Trunke,
Den ich bereite, glüh' als Funke.
Das höchste Wunder, dessen Kraft
Ein innerlichstes Herz entbindet,
Quillt nicht in schlimmer Kräuter Saft
Am Kreuzweg, die man Nächtens findet;
Es läßt sich treffen nur und fahn,
Wenn Mittags träumt der alte Pan.

Die Königin geht mit Brangaene, welche ihr folgen und den Becher tragen muß, aus dem Schlosse in das Freie. Niemand begegnet ihnen.

Denn zwölf Uhr Mittag ist's. Und grad
Zum Scheitel klomm am Himmelspfad

Das Tagsgestirn. Senkrecht beglühte
Sein Strahlen, was sich draußen mühte.
Schwanger von Hitze ist die Luft,
Sie treibt ein Zittern und ein Kräuseln,
Das doch in Läubern, Halmen ruft
Hervor kein Regen und kein Säuseln:
Nichts rühret sich in Wies' und Feld,
Die Sense ward bei Seit' gestellt.

Die folgende Schilderung der Mittagszeit ist meisterhaft; aus dem Volksleben und aus der Volkssage und dem Aberglauben flicht der Dichter in anziehendster Weise verschiedene Bilder ein.[5] Es gehört allerdings nicht zur Handlung, aber zur Stimmung. Die Königin nimmt aus dem Neste eines Spechtes etwas und verbirgt es unterm Schleier. Dann singt sie eine tiefe Weise. Brangaene sieht unterdeß laut jauchzend den Zauber der Roggen-Drut. Sie kommen an einen felsigen Berg. Auf ein Zeichen der Königin öffnet er sich, die Königin geht ein und gewinnt den Zauber für den Minnetrank.

Einen recht deutlichen Beleg für Immermann's malerischen Sinn gibt uns ferner ein von ihm neu erfundener, höchst effectvoller Moment. Der Zauber des Minnetranks, der mit so viel Nöthen gewonnen wurde, ist auch für die Natur ein Zauber, nicht nur für das Menschenherz. Die Liebenden haben den Trank genossen. Die erschreckte, schuldbewußte Brangaene hat den Becher aufgerafft und ihn in das grüne tiefe Meer geschleudert. Es ist Nacht geworden.

War es das Tröpfchen, so noch drinnen,
Was Leben schuf und pflanzte Sinnen
Im ungefühl'gen Element,
Daß Nässe glänzet, Kühle brennt?
Sobald die Nacht hereingedunkelt,
Ziehn helle Streifen schmal heran,
Dann immer breiter glüht's — es funkelt
Bald Well' auf Well im Ocean,

Bis endlich in dem Stillen, Feuchten
Ein Glimmen ist, Ein Strahlen, Leuchten!

So fährt der Kiel durch Flammen, der
Zwei Herzen trägt in Gluthen hehr.
Es wälzt sich ihm in weichen, sachten
Bögen entgegen schimmernd Prachten:
Des Schiffes Schnabel trennt den Schein,
Da springt der in viel tausend Funken
Auf beiden Seiten. Hinterdrein
Zur Straße dann in Eins gesunken,
Zieht nach er lange, blendend Licht
Im Glanze, der sich matter bricht.

Und hieran, an dieses Wunder der Natur knüpft der Dichter die Frage:

Ist Meereswoge worden Brand,
Wer will ermessen, hat erkannt,
In welchen heißen Innigkeiten
Zwei Herzen Wunder sich bereiten?

Die eigene Erfindung des Dichters bewährt sich hier in diesen Naturschilderungen, welche die Handlung vorbereiten und begleiten, sie ausschmücken und ihr ein bestimmtes Colorit verleihen, in der glänzendsten Weise. Aber Immermann schafft nicht nur aus freiem Ermessen eine Scenerie für die Scene, er schaltet auch frei mit der Scene selbst. Es wurde schon unter anderm angedeutet, daß er bei der Begegnung zwischen Marke und Tristan wie auch bei Tristan's Ritterschlag von Gottfried abgewichen sei. Das geschieht sehr oft. Die Handlung wird verkürzt oder ausgesponnen, manches wird ganz übersprungen oder nachträglich episodisch eingeflochten.

Bei so durchgängiger Verschiedenheit in der Anlage und Stoffeintheilung verbietet sich eine ins Einzelne gehende Vergleichung. Nur einige hervorstechende Abweichungen von der Vorlage Gottfried's sollen uns beschäftigen.

In erster Reihe steht hier Immermann's Verfahren, die

Brautwerbung Tristan's für seinen Oheim zu motivieren. Hier erfindet der neue Dichter nicht selbstständig, sondern er weicht von Gottfried ab, indem er ausnahmsweise der andern Tradition den Vorzug gibt.

Das Volksbuch, dem sich auch, wie wir gesehen, Hans Sachs anschließt, berichtet von zwei Schwalben, die vor den Augen des Königs sich mit einander um ein schönes langes Frauenhaar stritten und es herabfallen ließen. Der König hob es auf; um seinen Drängern zu entgehen, macht er zur Bedingung, daß er nur die Frau nehmen wolle, welcher dieses Haar angehöre. Tristan begibt sich auf gut Glück zu Schiffe, um die unbekannte Frau zu erforschen. Diese Erzählung ist gewiß poetisch, ja sie ist auch ihrem Wesen nach alt, denn wir kennen solcher Sagen noch mehrere. Die andere Tradition geht diesem wunderbaren Zuge aus dem Wege, sie läßt Tristan selbst den Rath ertheilen, Marke möge sich die schöne Isolt erwählen. Indem Gottfried dieser Veränderung in seinem Gedichte Geltung verschafft, nimmt er Gelegenheit, gegen die Erzählung von den Schwalben und von Tristan's zielloser Fahrt zu polemisieren. Er thut dies nicht blos aus Respect vor seiner Quelle, sondern gewiß auch deshalb, weil er die Kenntniß jener andern Erzählung bei seinen Lesern voraussetzen konnte, welche in ihrer Vorliebe für das Wunderbare und Abenteuerliche durch die neue natürlichere, aber auch weniger poetisch erscheinende Wendung nicht befriedigt gewesen wären. Gottfried kannte sein Publikum. Er mußte hier, wie er es ja noch öfters thut, seine Tradition rechtfertigen, indem er die verworfene lächerlich zu machen sucht. Er argumentiert so: Eine Schwalbe von Kurnewal kommt nach Irland und holt da zu ihrem Nestbau ein Frauenhaar (ich weiß freilich nicht, wo sie's da ausfindig machte), dann führt sie's wieder über die See. Ich sollte meinen, eine Schwalbe könnte bei sich im Lande genug Baumaterial finden. Wozu braucht sie denn in fremde Lande zu fliegen? Und mit Beziehung auf

die sich anschließende abenteuerliche Fahrt Tristan's nach der unbekannten Frau, sagt Gottfried: „Es ist albern, wenn einer sagt, Tristan habe sich mit seinem Gefolge auf Geradewohl zu Schiffe begeben, ohne zu wissen, wie lang oder wohin er fahre und wen er suche. Ja es wäre doch die ganze Gesellschaft, der König, der seinen Rath aus dem Lande schickte, und die Boten Narren und Tölpel gewesen, wenn sie auf solche Weise Boten gewesen wären."

Es läßt sich nicht leugnen: diese Gegengründe von Seite des nüchternen Verstandes sind stichhaltig. Wie Jacob Grimm richtig und treffend bemerkte, regt sich in dieser polemischen Stelle bei Gottfried, wenn auch höchst unschuldig, das Gefühl der modernen Kritiker.[6] Um die Unwahrscheinlichkeit der populären Erzählung zu erweisen, brauchte der kritisierende Dichter nicht um Gründe verlegen zu sein. Ja er hätte sogar seinen Beweis noch weiter ausdehnen können. Freilich hätte er dies, um der Handlung nicht vorzugreifen, an anderer Stelle thun müssen. Ist der Schwalbenflug, ist die Fahrt Tristan's unwahrscheinlich, so ist das gewiß auch ein seltsamer Zufall, daß Isolt von Irland just die gewesen sein muß, von deren Haupte das Haar herstammte.

Wir Modernen werden dem großen Tristansänger der Vorzeit Recht geben, daß seine Tradition nicht allein natürlicher, sondern für unsern Sinn auch dramatischer ist. Tristan räth seinem Oheim selbst zur schönen Isolt, er besteht aus Liebe zu ihm die höchsten Gefahren, er erreicht sein Ziel, gewinnt die Braut — und in grellem Gegensatze zu dieser Treue erfolgt sein Betrug. Aber die Treue hindert ihn, dem Oheim die Braut zu versagen und für sich in Anspruch zu nehmen, was Marke seinem Neffen leicht gewährt hätte. In diesem Widerstreit von Treue und Untreue erwächst der tragische Conflict. Durch den Zufall, welcher in der andern Erzählung waltet, wird dieser Conflict bedeutend abgeschwächt. Nichtsdestoweniger müssen wir doch im Gegensatze zu Gottfried die Schwalben-

erzählung und was sich daran anknüpft, für ein romantisches Gedicht, was doch jede moderne Behandlung der Tristansage ist, als höchst angemessen und brauchbar erachten.

Immermann sang also hier nicht dem Gottfried von Straßburg nach, sondern folgte der Romantik des Volksbuches. Diese Tradition bot ihm ja auch zugleich ein günstiges Object aus der Natur. Immermann weicht aber von der Erzählung des Volksbuches ab, indem er die Schwalbenscene vor den Kampf mit Morolt legt. Tristan redet auch bei ihm dem Oheim zu, eine junge Frau zu nehmen. Und weshalb? damit das einsame Leben in Tintajol aufhöre, damit es am Hofe fröhlicher zugehe. Das ist im Gegensatze zur Sage wieder durchaus genrehaft und, wenn man streng kritisiren will, keineswegs lobenswerth. Bei Immermann unternimmt Tristan nur Eine Fahrt nach Irland. Nicht nach dem Drachenkampfe, sondern während Tristan in Isoldens ärztliche Pflege gegeben ist, wird die Scharte in seinem Schwerte erkannt. Wie Isolt auf den siegreichen Gegner ihres Oheims eindringt, gewahrt Tristan ihr reiches Goldhaar, er erkennt, daß nur ihr das bewußte Haar angehört haben könne. Und da ruft er ihr ein Halt! zu und bringt seine Werbung vor. Bei dieser Vereinfachung der Handlung blieb dem neuen Dichter allerdings nur die Wahl der populären Tradition. Bevor Tristan nicht die Isolt kennen gelernt hatte, konnte er sie dem Oheim nicht preisen. So rechtfertigt sich auch von dieser Seite Immermann's Verfahren.

Günstiger aber würde es gewesen sein, wenn die Handlung nicht so unbarmherzig abgekürzt worden wäre. Blieb die Erzählung so, wie sie beide Traditionen vorschreiben, so hätte der neue Dichter sich sehr gut einer Vermischung beider Motive bedienen können. Tristan kehrt geheilt zurück, er preist und empfiehlt dem Oheim seine schöne und gelehrige Schülerin. Marke will ehelos bleiben. Da kommt eines Tages das Haar aus der Luft, der König stellt die Bedingung, Tristan sieht das Haar und erkennt in ihm ein Haar Isoldens. So gut

er später die Entdeckung macht, kann er sie sogleich machen. Er hat Isolt ja oft genug geschaut, in Irland ist sie die einzige, die goldenes Haar besitzt. Daß die Schwalbe jenes Haar entführt und dem König überläßt, das ist ein Zeichen des Himmels. Es bestätigt Tristan's Wunsch und Rath. Und darauf mag die Brautfahrt und Werbung folgen wie in Gottfried's Tradition, in der Tristan nach Irland fährt mit dem bestimmten Vorsatze, Isolt zu gewinnen. Das Haar ist dann abgethan, es handelt sich nur um Isoldens Person. So würde einer wunderbaren Fügung und zugleich einer wahrscheinlichen Verknüpfung der Begebenheiten gleichermaßen Genüge geleistet.

Mit der Erfindung neuer Scenen geht die Charakterzeichnung Hand in Hand. Manches hat Immermann sorgsamer ausgeführt als sein bewunderter Vorgänger. So gewinnt Morolt bei ihm viel mehr unsere Sympathie als im alten Gedichte, wo er uns als gewaltiger, wenn auch gütiger Kriegsmann dargestellt wird.

So ist der Zwerg Melot bei Gottfried nur skizziert. Er ist Gegner Tristan's, aber man weiß eigentlich nicht warum. Wenn der Truchseß Marjodo sich seinem einstigen Freunde Tristan feindlich erweist, so finden wir dies bei Gottfried hinreichend motiviert. Marjodo hegt selbst im Stillen eine Neigung zur Königin, er kommt hinter Tristan's Geheimniß; fortan ist er sein Nebenbuhler, Eifersucht lenkt seine Schritte. Den Mangel eines ähnlichen Motivs für Melot's Feindschaft und Verrath mußte Immermann empfinden, darum schuf er eines, wenn auch im Stile des Genrebildes. Der Zwerg ist überhaupt von Immermann mit einer gewissen Vorliebe behandelt; er ist bei ihm eine drollige, komische Person, die trotz ihrer boshaften Art unsere Sympathie erweckt.

Tristan betritt den Rüstsaal. Er erkennt an der Schilddevise seines Vaters Rüstung. Tief bewegt von der Erinnerung küßt er das Erz. Melotchen ist auch im Saal, hat Tristan belauscht und springt fratzenschneidend umher. Auf Tristan's

Frage, was er da mache, antwortet der Zwerg frech und höhnend. Tristan wird vom Jähzorn übermannt; er ergreift eine da hängende Geißel und züchtigt den Zwerg, daß er sich windet wie ein geschlagener Hund. Melot, wieder befreit, schrie zu hundertmalen: „Das sollst du, Böswicht, mir bezahlen!“

Somit ist ein Motiv für Melot's grimmigen Haß gefunden. Auf den ersten Blick schädigt es den Charakter Tristan's. Wir fühlen Mitleid mit dem geschlagenen Zwerg, Tristan's Zorn erscheint uns nicht heldenmäßig, sondern junkerlich. Ueberhaupt hat Immermann den Charakter Tristan's genauer porträtiert, während Gottfried ihn mehr ins Große zeichnet. Seine menschliche Leidenschaftlichkeit läßt uns jener Wuthausbruch deutlich erkennen, aber zum Stile des Epos will gerade ein solches Zeugniß nicht passen. Umgekehrt hat Immermann auch Tristan's Liebenswürdigkeit und ritterliche Tournüre feiner ausgemalt, so daß er uns menschlich näher rückt. Immermann nahm solche Aenderung mit Absicht und dichterischem Bewußtsein vor. So schreibt er selbst einmal an Ludwig Tieck:[7] „Das conventionell Ritterliche oder Romantische, wie man es nennen will, würde mich genieren und kein Leben unter meiner Hand gewinnen; nun dichte ich ihn mir um in das menschliche und natürliche Element und mache mir einen übersprudelnden Liebesjungen zurecht, wie er mutatis mutandis auch allenfalls heut zu Tage noch zur Welt kommen könnte.“ Immermann erreicht dies vorzugsweise dadurch, daß er im Gegensatze zu Gottfried's Dichtung, in der Tristan bei aller Frische und Keckheit doch immer ernst erscheint, ihn schalkhaft und humoristisch zeichnet. Konnten wir die Motive, welche Tristan den Oheim zu einer Frau rathen ließen, von Seite der Composition nicht loben, so dienen sie hinwiederum zur Charakterisierung des Jünglings in trefflichster Weise. Fügen wir uns einmal in die vorgenommene Veränderung des Porträts, dann müssen wir die Art, wie Tristan dem griesgrämlichen König zusetzt, überaus reizend finden.

. . . Tristan rief, der frohe Knab:
„Wann schickt ihr mich zur Brautfahrt ab?
Wann legt ihr Spangen, Ohrgehenke
Zurechte zu dem Brautgeschenke?
Oheim, nehmt eine junge Frau!
Ich lass' euch keine Ruh, bis daß ihr,
Oheim, nehmt eine junge Frau.
Bei diesem Spruche bleib' ich, was ihr
Auch sagen mögt! Es muß durchaus,
Herr Ohm, die junge Frau ins Haus."

„Wie wird das holde Kind sich schmiegen
An euern Leib, und lieblich wiegen
Mit süßem Wiegenlied zurück
Den guten Ohm in Jugendglück!
Ich will sie so, so kindlich ehren,
Das sei gelobet sonder Spott;
Ich kann wahrhaftig nicht entbehren
Die Tante länger. Ja, bei Gott!
Daß sich entfalten meine Gaben,
Muß ich zum Ohm die Tante haben."

Trotz des genrehaften Charakters, den Immermann seinen Scenen und Personen vielfach verleiht, fehlen bei ihm auch nicht, abgesehen von den mitunter großartig gedachten und ausgeführten Stimmungsbildern, wahrhaft dramatische Momente, welche den einfach epischen Hergang bei Gottfried um ein bedeutendes an poetischer Wirkung überragen. Auf eine solche Scene weise ich beispielshalber hin, welche Immermann nicht ausgeführt, sondern nur entworfen hat. Brangaene, die ihr höchstes Gut der ihr anvertrauten Königstochter geopfert, ist der schuldbewußten Isolt im Wege; sie fürchtet sie als Mitwisserin und traut ihr Verrath zu. Ohne daß etwas zwischen ihnen vorgegangen, dingt Isolt die Mörder. Immermann konnte dieses beinahe gleichgültige Verhältniß sich nicht zu eigen machen, nachdem bei ihm Brangaene eine viel bedeutendere Stellung im Kreise der handelnden Personen er-

halten hatte als bei Gottfried. So beabsichtigte Immermann eine heftige Scene zwischen den beiden Frauen zu schildern, in welcher Brangaene, in maßlosem Jammer über der Herrin Schuld und ihre eigene Schmach, in die bittersten Vorwürfe gegen Isolt ausbricht. Das ist, meine ich, nicht gegen den epischen Stil und zugleich echt dramatisch. Brangaenens Charakter würde dadurch gehoben und die folgende Situation durch die Erregung des leidenschaftlichen Ungestüms innerlicher motiviert.

Die berühmte Scene im Baumgarten, welche wir leider bei Immermann auch nur skizziert finden, sollte entlehnt, aber verändert werden: in ernsterem Sinne, wie der Dichter sagt. Immermann gedachte die Liebenden, die nichts von dem Aufpassen wissen, zufällig von lauter unbedeutenden Dingen reden zu lassen. Der Genius sollte über ihnen die Hand halten. Das ist gewiß psychologisch fein, aber es wäre doch wieder ein Genrebild geworden. Die Sage ist hier doch entschieden dramatischer, weil sie das Geschick nicht einem bloßen glücklichen Zufall anheim gibt, sondern dem eigenen Willen, dem Charakter, der Selbsthülfe. — Nach der populären Tradition verstand der Zwerg Melot Geheimnisse aus den Sternen zu lesen. Gottfried polemisiert hier wiederum gegen diese Erzählung, weil seine Quelle nichts davon weiß. Sie sagt nur, der Zwerg sei gewandt und listig gewesen. Daß die populäre Tradition romantischer ist, leuchtet ein. Darum benutzt sie Immermann. Nach seinen Aufzeichnungen forscht Marke den Zwerg aus, um hinter die Wahrheit zu gelangen, ganz wie es im Volksbuch geschieht. Aber Immermann erfindet einen selbstständigen Zug. Er läßt den Zwerg den Finger an das Ohr halten und das Traurige aussprechen.

Wie der Dichter frei schaltete mit den Situationen und Charakteren, so schuf er auch ohne äußeren Anlaß neue Personen, wie den Ritter John, den Seneschall. Es sind nur Nebenpersonen, aber sie dienen zur Vervollständigung der einzelnen Genrebilder trefflich als Staffage.

Unsere Vergleichung sei hiermit beendet. Sie zeigte uns, wenn wir auch eine kritische Abwägung nicht von uns gewiesen, wie bedachtsam der neue Dichter bei aller unmittelbar herzlichen Hingabe an das Vorbild den alten Stoff erfaßte und wie eigenartig er ihn umformte. Hierzu diente ihm nicht Gottfried allein, auch das schlichtere Volksbuch zog er heran zum Besten seiner Neudichtung.

Immermann's Tristan und Isolde ist, wie wir angedeutet, kein Epos in strengem Sinne. Es ist selbst nicht eine Romanzendichtung wie etwa Herder's Cid, sondern eine Vereinigung erzählender und lyrischer Poesie, eine Vereinigung von Novelle und Idylle, von Genre und Landschaft. Darum ist eine principielle Vergleichung und ästhetische Abschätzung zwischen dieser neuen Schöpfung und dem classischen Werke Gottfried's von Straßburg nicht möglich, wenn auch im Einzelnen die Betrachtung auf eine abwägende Gegenüberstellung führen mußte.

Etwa dreißig Jahre nach der Abfassung des unvollendet gebliebenen Tristan Gottfried's unternahm es ein jüngerer Dichter, Ulrich von Türheim, Fortsetzung und Schluß zu liefern. Mit warmen Worten gedenkt dieser Epigone des geschiedenen Meisters, er will den Schaden, welchen das begonnene, leider abgebrochene Werk durch den frühzeitigen Tod des Dichters erlitten, nach seinen besten Kräften gut zu machen suchen. Ueber dreißig Jahre sind nun auch dahingegangen, seit Immermann seine herrliche Dichtung unvollendet zurückließ. Wird sich ein Dichter unserer Tage ihrer annehmen? Wird ein Dichter, auf die Selbstständigkeit des Erfinders verzichtend, die Umrißlinien, welche Immermann flüchtig, wenn auch in deutlichen Zügen, hingeworfen, kräftiger ziehen und im Geiste des vorausgehenden ausgeführten Gemäldes sie ausfüllen und den Gestalten Farbe, Licht und Schatten geben? Einem nachkommenden Dichter hat einmal solche Aufgabe nahe gelegen. Er hat sie nicht ergriffen; er hat es nicht gewagt, sie zu er-

greifen. Und heute? Wird heute in völlig veränderter Zeit ein Dichter dieses Wagniß auf sich nehmen mögen? Wird einem solchen Lust und Stimmung verliehen sein, wird er die congeniale Kraft in sich verspüren? Ich bezweifle es. Gottfried, nicht Immermann fand in der Neuzeit seine Fortsetzer.

So wird wohl Immermann's Tristan ein Torso bleiben, wie auch Gottfried's Dichtung, trotz der gutgemeinten Bemühungen zweier Dichternachkömmlinge, ein Torso blieb. Auch hier müssen wir die Nichtvollendung beklagen, aber zugleich wollen wir uns der gebotenen wunderbaren Schöpfung freuen. Noch ist Immermann's Dichtung von Tristan und Isolde nicht so gekannt und geschätzt, wie sie es verdient. Die allerneueste Zeit brachte dem alten Stoffe eine erhöhte Theilnahme zu; alle Dichter, die sich neu an ihm versucht, geben ihm eine dramatische Fassung. So wird sich wohl die Tristansage auf dem Theater unserer Zeit nach und nach eine Stätte erobern. Ist dies geschehen und führt dadurch die lebendige Anschauung zu einer erneuten allgemeinen Bekanntschaft des alten Sagenstoffes, so wird nicht allein Gottfried's goldenes Gedicht eine größere Zahl von Freunden und Bewunderern gewinnen, sondern auch des neuen Meisters blühender Romanzenkranz wird dem Herzen des deutschen Volkes theuer werden.

Friedrich Rückert.

Um dieselbe Zeit, in welcher Immermann seine Romanzendichtung von Tristan und Isolde verfaßte, bemächtigt sich ein anderer, nicht minder bedeutender, ja noch berühmterer Dichter desselben Stoffes. Wie Immermann hatte auch er die erste Jugend überschritten, als er sein Werk begann.

Dich, meine Jugend, ruf' ich an,
Die du, ein schöner Traum, vorbeigeflogen!
Auf rosenüberstreuter Bahn,
O komm, noch einmal komm zu mir zurückgezogen!
Mein Auge fülle mit dem Glanze
Der Liebesschwärmerei, und birg
Ergraute Locken unter grünem Kranze!

Was heben wir zu singen an
Von Helden alter Zeit und ihren Holden?
Vom ritterlichen Herrn Tristan
Und seiner Braut Isolden,
Was der von Straßburg Gotefried
Sang meisterhaft und starb, eh' er's vollendet,
Vollenden lasse mich ein günstiger Stern das Lied!

Und ob es anders mir beschiede,
Der über uns die Sterne lenkt,
So will ich sterben unterm Liede,
Ins süße Weh der Welt versenkt;
Die Liebe, die mir gab das Leben,
Sie möge mir den Tod
Und ewiges Leben dort, hier ewigen Nachruhm geben!

Der Dichter ist aber nicht unterm Liede, er ist nicht an ihm gestorben. Er erfreute sich vielmehr noch eines langen und glücklichen Lebens. Aber auch hier waltete kein günstiger, sondern ein seltsam düsterer Stern: auch diese Dichtung blieb unvollendet.

Dieses kurze Bruchstück (von 32 Strophen) wurde wenige Jahre vor der Veröffentlichung des Immermann'schen Tristan bekannt gemacht; es geschah in der wenig verbreiteten Zeitschrift, in welcher auch Oswald Marbach seine Tristan-Uebersetzung niederlegte,[1] und so blieb „Jung-Tristan", wie das Bruchstück nicht ganz nach dem Willen des Autors genannt wurde,[2] fast unbekannt. Dies wäre wohl trotzdem nicht der Fall gewesen, wenn der Dichter, Friedrich Rückert, sich nicht in Anonymität gehüllt hätte. So ist es auch geschehen, daß diese Dichtung in seine gesammelten Werke nicht mit aufgenommen wurde.

In der Anlage würde Rückert's Werk dem Epos Schlegel's entsprochen haben, soweit sich dies aus dem Fragmente erkennen läßt; es würde eine fortlaufende, wenn auch in einzelne Abschnitte getheilte Erzählung geworden sein. Rückert wählte eine Strophenform, die für die Erzählung günstig ist; dabei gestattete er sich volle Freiheit in den Reimarten. Der Ton, welchen der Dichter anschlägt, ist ein anmuthig heiterer; insofern ähnelt die Diction Rückert's der Immermann's, während Schlegel mehr pathetischen Ernst verräth.

In der Stoffbenutzung schaltet Rückert frei. Augenscheinlich ist es ihm um möglichste Kürze zu thun. In dem vorliegenden ersten Gesange gelangt er inhaltlich so weit wie Gottfried mit vier Abschnitten. Die Vorgeschichte, die Erzählung von Riwalin und Blanscheflur wird ganz übergangen. Offenbar wollte der Dichter die Hauptereignisse nachträglich und bei Gelegenheit benutzen, indem er sie in Hinweisungen oder Berichten in die Erzählung einzuflechten suchte. Und dies gilt auch von den ersten Schicksalen des Helden, die uns nicht erzählt werden.

Rückert beginnt mit Tristan's Wanderung in einsamer Wildniß. Daß er geraubt war und dann an das Land gesetzt wurde, wird nicht berichtet, sondern es wird nur ganz allgemein erzählt, daß er einem Schiffe entronnen sei. Später erzählt Tristan selbst, er sei in das Land zu Schiffe gegen seinen Willen geführt worden. Tristan gedenkt seiner Eltern, er weiß es, daß sie um ihn Sorge hätten, wenn sie ihn am Abend vermißten, daß der Vater nach ihm ausreisen und nicht bis morgen warten würde. Im Anschluß an Gottfried schildert uns der Dichter die Begegnung des Jünglings mit zwei Pilgern; auch bei ihnen gibt Tristan vor, daß er in dieses Land gehöre und sich auf der Jagd verirrt habe. Dann folgt die Jagdscene, aber bedeutend kürzer als bei Gottfried. Abweichend vom alten Gedichte nennt hier einer der Jäger den Tristan einen jungen Jägermeister. Darauf

> Mit Lächeln sprach Tristan: „Es sei!
> Ein Jägermeister scheint euch noth zu thun.
> Ich habe wohl erlernt die edle Jägerei,
> Und euer Jägermeister bin ich nun."

Tristan fragt nach dem König Marke, warum er nicht selbst mit jage. Der älteste der Jäger gibt eine Charakteristik seines Herrn und des Hoflebens.

> Ein finsterer Kummer sitzt in seinem Herzen,
> Er selber sitzt in seinem finstern Schloß;
> Mit Frauen liebt er nicht zu scherzen,
> Noch sich zu tummeln auf dem Roß.
> Wie um die Braut ein Bräutigam,
> Klagt er um eine einzig liebe Schwester,
> Die ihm ein räthselhaftes Schicksal nahm.

Marke's Lieblinge sind ein verwachsener Zwerg und ein blinder Barde. Den Zwerg führte wohl der Dichter deshalb gleich im Anfang ein, um dessen Eifersucht und Groll gegen Tristan psychologisch entstehen zu lassen und dessen spätere

feindliche Anschläge zu motivieren. Den Barden braucht der Dichter, um Tristan's Kunstfertigkeit hervorzuheben, wie auch Gottfried einen Harfner dazu verwendet, nur daß dieser zufällig an Marke's Hofe spielt. Vielleicht war dem Barden im Verlaufe des Gedichtes auch noch eine weitere Rolle zugedacht. Der Jäger schildert die beiden Lieblinge Marke's als grämliche Gesellen und fährt fort:

Wenn diese Käuze, junger Falk,
Du aus dem Felde jagen,
Die Sauertöpfe kannst, o Schalk,
Mit frohem Witz in Scherben schlagen,
Dann sollst du recht uns erst willkommen sein;
Wenn statt der bösen gute Geister
Du führest ins verwünschte Schloß hinein.

Der Ritt nach dem Schlosse, der Empfang bei König Marke wird von Rückert ähnlich geschildert wie in Gottfried's Gedichte. Noch eindringlicher deutet Rückert die erwachende Zuneigung des Königs zu dem jungen Fremdlinge an, wobei er die Erinnerung an Blanscheflur einwirken läßt.

Der alte König sprach in seinem Herzen:
„O hätt' ich selber solchen Sohn!
Sein Auge überstrahlt die trüben Kerzen,
Und diese Züge, dünkt mir, kenn' ich schon.
Seit meine Schwester Blanscheflur
In Trauer ließ mein Herz und diese Hallen,
Sah ich ein Bild von ihr in diesem Knaben nur."

Marke fragt das blutjunge Jägermeisterlein, warum man ihm den tristen Namen Tristan gegeben habe. Tristan weiß keinen Bescheid zu geben, gelobt aber, die Vorbedeutung zu widerlegen.

Die Gunst, die ihr mir zugewandt,
Mögt ihr nie wieder ab mir wenden;
So will ich Tristan sein genannt
Und immer fröhlich sein und Fröhlichkeit euch spenden.

Auch einen widerwärtigen Stern
Mag wohl mit regem Eifer überwinden
Der treue Diener eines guten Herrn.

Tristan zeigt sich bewandert im Schenkenamt und Truchsessendienst; und wie er vorher auf dem Waldhorn zu allgemeiner Freude meisterhaft geblasen, so weiß er der Harfe Saiten zu beleben, daß selbst der alte Barde dem neuen Günstling seinen Beifall nicht versagen kann. Von der Sprachfertigkeit Tristan's gibt uns Rückert in diesem Abschnitte keine Proben.

Die kurze Tristandichtung eines unserer ersten Poeten wird unsern Beifall haben müssen wegen ihrer leichten, anmuthigen Sprache, wegen ihrer inhaltreichen Kürze, die sonst den Epen in Strophenform nur selten eigen ist, wegen der scharfen Charakteristik und auch wegen des feinen Humors, der dem ernsten Stoffe liebliche Würze verleiht. Sollte die Gesammtausgabe der Werke Rückert's wiederholt werden, dann ist zu hoffen, daß dieses Bruchstück von Tristan nicht vergessen werde, sondern als ein würdiges Zeugniß seiner Muse Aufnahme finde.

Hermann Kurz.

Ehe wir den jüngsten erzählenden Tristandichtungen uns zuwenden, bedarf es vorerst eines Rückblickes in die alte Zeit.

Nach dem letzten rührenden Abschiede, bei welchem Isolt ihrem Tristan als Pfand der Liebe und Treue ein Ringlein übergibt, hebt in der Sage gewissermaßen der letzte Act des Dramas an. In Gottfried's Gedichte besitzen wir von diesem Schlußacte nur den Anfang. Er erzählt uns noch, wie Tristan nach verschiedenen Wanderfahrten sich nach Karke an den Hof des Herzogs Jovelin von Arundel begibt, wie er mit dessen Sohne Kaedin siegreich wider die Feinde des Landes zu Felde zieht, wie die Herzogstochter Isolt mit den weißen Händen seine Aufmerksamkeit und sein Wohlgefallen erregt und wie er schließlich vom Wege der Treue abirrt. Durch ihren Namen wird er immer an seine Isolt, die blonde von Irland, erinnert, und singt ihr Lieder, welche Isolt von Arundel auf sich bezieht. Tristan merkt die Neigung der Jungfrau; theils Mitleid, theils die Lust, die er an ihrem Anblick findet, läßt auch in seinem Herzen ein tieferes Gefühl erwachen, und so redet er sich voll Selbstbetrug ein, seine Isolt sehne sich nicht nach ihm, wie er nach ihr: sie habe ihren Freund, den König Marke; er meide um ihretwillen alle Frauen und entbehre so aller Lebensfreude. Mit diesem Selbstgespräche, einem Meisterstücke psychologischer Dialectik, bricht Gottfried's Gedicht ab. Aber es ist eigenthümlich: dieser Schluß sieht wie ein wirklicher Schluß aus. Der Dichter hält nicht inne mitten in

seiner Erzählung, er hätte so den Abschnitt beenden können, wenn er auch auf den Monolog keine Erzählung weiter folgen ließ.

Aber warum hält Gottfried hier gerade inne? Wenn er das Gedicht nicht fortsetzen wollte, so wäre mit dem vorhergehenden Capitel ein viel besserer Abschluß gefunden gewesen. Ging er mit dem Vorsatze, das Gedicht zu Ende zu führen, an die Behandlung der neuen Situation, und schreckte er dann zurück vor der etwas zersplitterten, in einzelne Abenteuer auslaufenden Fabel, die nur am Ende sich wieder künstlerisch zusammenfindet? Wagte er nicht die Hand anzulegen an die Schilderung von Scenen, die an die Grenze des Erlaubten, auch für die damalige Zeit, streiften und doch nicht, weil sie die Quellen bieten und sie nothwendig zum Gang der Handlung gehören, entfernt oder verhüllt werden konnten? Bei jedem andern Dichter hätten diese Gründe maßgebend sein können, ein Gottfried wäre seiner Kraft sicher gewesen, auch das Spröde und Abstoßende zu bewältigen. Und selbst die allerschwerste Aufgabe, die Lösung des Conflicts, die Sühne nach der tragischen und verhängnißvollen Schuld, wäre dem beredten und seelenkundigen Dichter gewiß gelungen. Aber wenn auch der Künstler über den Stoff Herr geworden wäre, ist nicht vielleicht in Gottfried's Seele eine innere Stimme laut geworden, die ihn vor dem Weiterschreiten warnte und ihm Stillestehn gebot?

Dieser Gedanke hat zu einer Hypothese geführt, welche trotz ihrer Unhaltbarkeit hier erwähnt sein mag.

Unter Gottfried's Namen sind uns zwei geistliche Gedichte überliefert, ein großer Lobgesang auf Christus und Maria und ein Lied von der geistlichen Armuth, welche beide Gedichte lange Zeit als wirkliche und unzweifelhafte Schöpfungen des Tristandichters galten. J. M. Watterich sucht unsern Gottfried auf Grund dieser geistlichen Poesien darzustellen als einen „Sänger der Gottesminne“.[1] Ihm ist der grelle Gegen-

satz, in welchem der Tristan und der Lobgesang zu einander stehen, ein Räthsel. Anstatt aber die Lösung desselben darin zu suchen, daß beide Werke wegen ihrer geistigen Verschiedenheit nicht von einem und demselben Verfasser herrühren können und deshalb die Angabe der auch sonst in den Namen vielfach irrenden Pariser Handschrift, welche Gottfried's Autornamen verkündet, in Zweifel zu ziehen sei, geht er vielmehr darauf aus, jenen Gegensatz durch die Annahme einer seelischen und sittlichen Wandelung des Dichters zu vermitteln. Gottfried habe mit seinem früheren Leben gebrochen, einen Kreuzzug mitgemacht und sei als williglicher Armer in den Orden des heiligen Franciscus eingetreten; unter solchen Umständen habe natürlich von einer Vollendung des Tristan nicht mehr die Rede sein können.

Dieser Hypothese zog Franz Pfeiffer die Grundlage unter den Füßen weg. Gestützt auf die Kriterien der Sprache, des Verses und des Reimes bewies er unwiderleglich, daß Gottfried weder den Lobgesang, noch das Lied von der Armuth gedichtet haben könne.[2]

Ist uns somit ein äußerer Halt für die Annahme eines Seelenconflictes genommen, so müssen wir, wenn wir recht historisch urtheilen wollen, eine solche Annahme überhaupt von uns weisen. Denken wir an solch ein Motiv, welches die Nichtvollendung des gepriesenen Gedichtes veranlaßt haben mag, so geben wir uns als Kinder des neunzehnten Jahrhunderts kund. Wir sind prüde, wir sind sentimental. Das dürfen wir nicht sein, wenn wir einem Kunstwerke des Mittelalters und seinem Schöpfer gerecht werden wollen. Nicht freiwillig, bewogen durch einen sittlichen Scrupel, legte Gottfried den Griffel aus der Hand, er war gezwungen zu schweigen. Der Tod hinderte ihn an der Vollendung seines Liedes. Wir würden dies schließen müssen auch ohne äußere Zeugnisse. Da uns nun solche Zeugnisse zu Gebote stehen, so sind sie doppelt glaubwürdig. Beide Fortsetzer, Ulrich von Türheim

wie Heinrich von Freiberg, sprechen es am Eingange ihrer Dichtungen aus, daß den Meister der Tod hingenommen habe. Der ältere von ihnen, Ulrich, der den Verlust bitterer empfinden mußte als Heinrich, den beinahe ein Jahrhundert von Gottfried trennt, erhebt darüber wehmüthige Klage. Sollen wir nicht auch hierin das Gewicht des Zeugnisses erkennen?

Aber in dieser Klage spricht sich auch noch ein anderes aus. Es ist nicht der nachkommende Dichter allein, der mit dem Preise des glänzenden Werkes dem Schmerze über seine Nichtvollendung Ausdruck verleiht; er urtheilt hier gewiß auch im Geiste der Zeitgenossen. Ein so viel belobtes und viel begehrtes Werk wie Gottfried's Tristan, welchem der Schluß fehlte, wird ihnen immer trotz seiner Vorzüge unvollkommen und mangelhaft erschienen sein, weniger wohl, weil die poetische Gerechtigkeit durch den Dichter nicht zur Darstellung gelangte, sondern hauptsächlich des Stoffes wegen, der ihnen vorenthalten war. Die Fortsetzung und Vollendung eines so beliebten Dichtwerkes war daher willkommen, ja ein Bedürfniß. Ulrich's Dichtung ist gewiß kein Meisterwerk, und den ersten Lesern wird der Abstand, der zwischen ihr und der Schöpfung Gottfried's waltete, ohne Zweifel fühlbar gewesen sein, wenn vielleicht auch nicht in dem Grade wie uns modernen Beurtheilern; aber dennoch fand dieser Schluß, eben weil er einem Bedürfnisse entgegen kam, Anklang bei der Lesewelt. Daß in den Kreisen, welche der Dichtkunst hold waren, das Verlangen nach der Fortsetzung laut wurde, sagt uns Ulrich von Türheim selbst. Er dichtete seinen Tristan auf den besondern Wunsch des Schenken Konrad von Wintersteten, den wir auch sonst als einen Mäcen des Mittelalters kennen. Dieser Kunstfreund kam mit seinem Auftrage zwar nicht an einen Dichter, der dem geschiedenen Meister ebenbürtig oder mindestens geistesverwandt war, aber doch an den rechten Mann, der sich einer Arbeit, welche auf die stoffliche Vollendung des Bruchstückes zunächst hinauslief, gerne unter-

ziehen mochte. Denn wir wissen von Ulrich, daß er auch noch ein anderes unvollendetes Werk fortsetzte, den Wilhelm des Wolfram von Eschenbach. Wahrscheinlich hat er auch den unvollendeten Clies des Konrad Fleck mit einem Schlusse versehen.

Daß es diesem Dichter zunächst nur auf die Fortführung und Beschließung des Romans ankam, muß sich uns aus verschiedenen Wahrnehmungen ergeben. In seinem Eingang bezeichnet er als den Zweck seines Unternehmens, daß, nachdem Meister Gottfried das Buch nicht auserzählt habe, er es bis ans Ende vollbringen wolle. Er faßt sich sehr kurz, was sonst den altdeutschen Erzählern nicht immer nachgerühmt werden kann. Um eine systemgemäße Fortsetzung war es ihm nicht zu thun, sonst hätte er sich die Quelle verschafft, welche Gottfried wählte und der andern Tradition gegenüber so eifrig verfocht. Ulrich greift vielmehr nach einer Quelle, welche der populären Tradition näher liegt. Wenn er den Tristan nicht an den Hof des Königs Artus kommen läßt, so ist es möglich, daß seine Vorlage dies auch nicht that. Bei dem aber sonst hervortretenden Streben nach Kürze ist es wohl denkbar, daß Ulrich diesen Theil der Erzählung, da er ohnehin nur episodenhaft ist, zu Gunsten der raschen Handlung hinwegließ.[3]

Die Diction des Fortsetzers ist einfach, beinahe trocken. Aber dabei treibt es ihn doch, die Dichtersprache des bewunderten Vorgängers nachzuahmen: er bringt mitunter die bei Gottfried beliebten spielenden Wendungen vor, auch fehlt es nicht an einzelnen Reminiscenzen.

Uns muß aber vor allem an dem Schlusse, den eine andere Hand lieferte, die Art und Weise interessiren, wie die Schuld der Liebenden in ethischer Beziehung aufgefaßt, wie sie nicht allein von Seite der Sage, sondern auch von Seite des Dichters gesühnt wird.

Die Sage selbst ist in allen Traditionen echt dramatisch; sie läßt die Liebenden büßen durch den Tod, aber zugleich

versöhnt sie uns mit ihnen. Marke erfährt das Geheimniß des Minnetranks, er beklagt das unselige Schicksal, vergibt den Liebenden und läßt sie bestatten in gemeinsamem Grabe. Mit der einfachen Erzählung konnte sich der Dichter nicht begnügen; ihm lag es ob, ihr durch eigenes Urtheil Nachdruck zu verleihen. Auch hier faßt sich Ulrich von Türheim kurz, wenn er sich auch öfters wiederholt. Er selbst äußert sein Mitleid mit dem Geschicke Tristan's und Isoldens, die durch ihre Treue vom Leben geschieden seien. Hohes Lob spendet er dem Tristan, er preist seine zahlreichen Vorzüge und bewunderungswürdigen Thaten. An Isolt rühmt er die Treue, wie sie sich größer niemals offenbart habe. Er betont die Wirkung des Minnetranks; der habe Tristan unsinnig gemacht und oft an den Ehren gekränkt, ihn zu ehrlosem Handeln getrieben. Man sieht: der Dichter verschließt sein Auge keineswegs der Schuld Tristan's, aber er entschuldigt ihn durch den Zauber des Minnetranks. Am Schlusse bittet er Gott, er möge sich der Liebenden erbarmen und sie in sein Reich aufnehmen. Dessen seien sie werth. Später wiederholt er diesen Wunsch, aber mit einem Zusatze, der leicht mißverstanden werden kann. Ulrich sagt: Wenn Tristan noch in der Hölle ist, so wünschet inbrünstig, daß ihn Gott von da herauswähle und in sein Reich aufnehme. Und die Königin Isolt möge er mit seiner rechten Hand aus der Noth führen. Hierin liegt keine sittliche Verurtheilung der Liebenden. Wenn Dante im Inferno auch den Tristan in die Hölle weist unter die Schaar derer, welche durch die Liebe umgekommen sind, so zeugt dies allerdings von einer strengeren Auffassung. Bei Ulrich aber schließt die Erwähnung der Hölle nicht auch das Urtheil in sich, daß die Liebenden an diesen Platz gehören. Ulrich setzt ja nur den Fall, „wenn" sie noch dort seien, so möchten die Leser ihre Bitte um die Gnade Gottes mit der seinigen vereinen. Bei der Sündhaftigkeit aller Menschen und bei der nicht abgeleugneten Schuld der Liebenden muß der Dichter

an die Möglichkeit denken, daß sie in der Hölle zu verweilen haben. Eben deshalb bittet er für sie. Und solche Fürbitte könnte in jedem Gedichte mit tragischem Ausgang ihre Stelle finden. Ulrich's Meinung geht vielmehr dahin, daß die Liebenden trotz ihrer Schuld um ihrer Treue willen es verdienten, von Gott begnadigt zu werden.

Was hier Ulrich der Erzählung hinzufügt, wird die Leser seiner Zeit befriedigt haben, zumal seine Worte nicht einer gewissen Wärme entbehren. Er vertritt im Einklange mit der Sage auch principiell eine Meinung, welche ganz im Sinne des Mittelalters war. Wie ich schon Gelegenheit hatte anzudeuten, hat das Mittelalter keinen Anstoß in sittlicher Beziehung an dem Roman von Tristan und Isolt genommen. Erst in jüngerer Zeit begegnen wir Aeußerungen, welche ein verwerfendes Urtheil bekunden.[4] Deutlich sagt uns Ulrich's Rechtfertigung der Liebenden, daß seine Zeit das versöhnende Motiv in dem Liebestranke fand und der bewährten Treue mehr Anerkennung zollte, als sie Tadel haben konnte für die unfreiwillige Untreue. Nicht voll Unthaten schien unsern Vorfahren das Leben des gefeierten Paares, sondern voll Leid und Noth. Solche Auffassung müssen wir festhalten, wenn wir nicht den alten Dichtungen gegenüber in die Gefahr kommen wollen, oberflächlich und ungerecht zu urtheilen.

Nach einer geraumen Zeit wurde ein zweiter Versuch gemacht, das unvollendete Werk Gottfried's fortzusetzen. Wir sehen hieraus seine nachhaltige Wirkung. Ob der zweite Fortsetzer den Schluß Ulrich's gekannt hat, wissen wir nicht, aber wir dürfen es vermuthen. Auch dieser zweite Versuch wurde durch einen Freund der Dichtkunst angeregt, durch einen böhmischen Herrn, Reinmund von Leuchtenburg. Vielleicht liegt hierin eine ästhetische Verurtheilung des Gedichts von Ulrich. Es mochte seine Trockenheit, es mochte seine Kürze und Unvollständigkeit den Wunsch nach einer lebensvolleren und ausgedehnteren Darstellung nahe legen. Der Dichter, welcher dies-

mal den Auftrag erhielt und ausführte, war eine dem Meister Gottfried viel congenialere Natur als Ulrich. Während dieser nur mitunter und nur wie zum Ausputze sich der Gottfriedischen Redeweise bedient, hat sich Heinrich von Freiberg so in die Sprache und in den Geist seines Meisters eingelebt und er weiß infolge dessen, unterstützt durch ein wunderbares Talent, seiner Fortsetzung eine solche mit dem vorausgehenden Werke harmonierende dichterische Gestalt zu geben, daß wir uns in hohem Maße angesprochen fühlen müssen. Unter den Ritterepen der Epigonenzeit nimmt Heinrich's Tristan eine hohe, wenn nicht die erste Stelle ein.[5]

Als Heinrich sein Werk begann, war Gottfried schon so lange geschieden, daß es nur natürlich erscheint, wenn er als der zweite Fortsetzer nicht zu solch persönlicher Klage um des Meisters frühzeitigen Tod sich veranlaßt fühlt wie der erste. Dagegen preist Heinrich die Vorzüge des unvollendeten Tristan beredter als sein Vorgänger. Auch er verkündet seine Absicht, daß er das hinterlassene Buch vollbringen wolle, aber schon der Ausdruck „Jammerziel" (jämmerliches Ende) im Vergleich zu Ulrich, der das einfache Ziel (Ende) gebraucht, deutet uns an, mit wie viel größerem künstlerischem Bewußtsein Heinrich die Arbeit begann. Auch er bedient sich nicht der Quelle Gottfried's, auch er nimmt die Eilhartische Tradition oder mindestens eine verwandte, aber er gibt sich den Anschein, als habe er doch nach Gottfried's Vorlage gearbeitet. Wie sich dieser auf einen Thomas von Britanie beruft, so sagt uns Heinrich am Schlusse, daß er im Deutschen erzählt habe, was Thomas von Britanie in lampartischer Zunge sprach. Das ist nicht wörtlich zu nehmen, das ist nur eine Anlehnung an Gottfried's Worte, um den Schein zu wahren und sich bei seinen Lesern in Respect zu setzen. Wir wollen ihm diese Nothlüge nicht weiter übel nehmen.

Während der schlichte Ulrich zum Lobe und zur Rechtfertigung des beklagenswerthen Paares nach besten Kräften,

aber immer mit sparsamer Beredtsamkeit, die zustimmende Theilnahme der Leser zu gewinnen sucht, verwendet Heinrich zur Schilderung des tragischen Ausgangs eine reichere Fülle seiner Kunst. Nach der Erzählung von Tristan's Ende läßt Heinrich eine Reihe strophenartiger Absätze folgen, in welchen er auch das Leben und die Thaten Tristan's einen Rückblick werfend seinen Tod als bemitleidenswerth hinzustellen sich bestrebt. Hier ist der Dichter gesucht sentimental. Nicht blos den König Marke wie in Ulrich's Fortsetzung, auch den Kurvenal läßt Heinrich in Klagen ausbrechen. Deutlicher ist es bei Heinrich ausgesprochen, daß Marke erklärt: hätte er von dem Minnetrank gewußt, er würde seinem Neffen Isolt zum Weibe gegeben haben, ehe sie mit ihm verbunden wurde. Aber der Dichter betont persönlich nicht den unwiderstehlichen Zauber des Trankes. In seinen Schlußworten weist er hin auf die Vergänglichkeit weltlicher Minne. Der Christ solle sich zur wahren unvergänglichen Minne, zu Christus wenden. Die Vereinigung von Rose und Rebe auf dem Grabe der Liebenden benutzt der Dichter zu einem mystisch-religiösen Bilde.

Weichen beide Fortsetzer in ihren Schlußwendungen im Einzelnen von einander ab und zeigt sich bei Heinrich schon eine andere, weniger fatalistische Auffassung, so finden wir doch auch bei dem letzteren keine sittliche Entrüstung. Auch er bemüht sich, das Mitleid seiner Leser zu erregen, aber zugleich hält er ihnen in seiner Erzählung einen warnenden Spiegel vor. Während Ulrich die Gnade Gottes für die Liebenden erfleht, schlägt Heinrich schon einen etwas moralisierenden Ton an, der dieser jüngeren Zeit immer geläufiger wird, bis er in Pedanterie ausartet.

Es würde ein müßiges Unternehmen sein, wenn wir uns in Vermuthungen ergehen wollten, wie Gottfried, hätte er den Schluß selbst geliefert, der Sage gegenüber oder mit ihr im Verein seine subjective dichterische Anschauung von der Schuld und der Rechtfertigung seiner Helden offenbart und künstlerisch

dargestellt haben würde. Wohl aber dürfen wir die Ansicht aussprechen, daß er es in anderer und befriedigenderer Weise als seine Nachfolger vollbracht hätte. Sein Schluß, das dürfen wir annehmen, würde wohl in ethischer Beziehung dem des Ulrich verwandter gewesen sein als dem des Heinrich.

Das Volksbuch, um auch auf dieses einen Blick zu werfen, läßt Marke die Klage gegen den todten Tristan erheben, daß er ihm nichts von dem unseligen Trank gesagt habe; er würde sonst nicht gegen ihn gewesen sein und ihn vertrieben haben. Der eigene Schluß des Verfassers, welcher in der Umarbeitung des Eilhartischen Gedichtes sich nicht findet,[6] ist ähnlich wie bei Heinrich; er ermahnt die jungen Männer und Frauen, Acht auf sich zu haben, daß bei ihnen die weltliche Liebe nicht so gar überhand nehme, daß sie damit die Liebe Gottes vergessen und sie zu solchem plötzlichen Tode geführt werden. Er setzt hinzu, sie sollten daran denken, daß nach kleiner und kurzer Freude sehr langes Trauern und scharfe Pein folge. In dem Wunsche, daß der Herr ihrer beider Seelen walten möge, erinnert er uns an die Fürbitte Ulrich's. Wir finden also im Volksbuche weder eine Entschuldigung, soweit sie sich nicht aus der Erzählung selbst ergibt, noch auch eine herbe Anklage; wohl aber rühmt der Verfasser den Tristan, den er in diesem Schlusse einen theuern mannlichen Helden nennt. Und von Isolt sagt er, sie habe durch rechte Lieb' und Treu ihr Leben um seinetwillen aufgegeben.

Erinnern wir uns an dieser Stelle auch der Moral, welche Hans Sachs am Schlusse seiner Tragödie verkündet (s. Seite 33). Sie klingt an den Schluß des Volksbuches an. Trotz ihrer Strenge, die gerade diesem Stoffe gegenüber sich mit einer doppelt empfindlichen, bis zur Poesielosigkeit gesteigerten Nüchternheit verbindet, ist die Moral Hans Sachsens doch nirgends zelotisch. Die Sühne, welche in der Vergebung von Seite Marke's liegt, fehlt, wie wir gesehen, in der Tragödie; auch in den eigenen Schlußworten des Dichters ist dem Minnetrank

nicht ausdrücklich die versöhnende Macht zugestanden. Wir finden somit eine stufenweise veränderte Auffassung des Tragischen in der Fabel. Dem Fatalismus des Liebeszaubers folgte Hans Sachs zwar materiell im treuen Festhalten an der Ueberlieferung der Sage, aber seine ethische Bedeutung erkennt er nicht an, wenn er sie überhaupt erkannt hat.

Wir haben eine längere Wanderung angetreten, ehe wir uns dem Ziele, der Betrachtung eines modernen Schlusses des Tristangedichtes nähern konnten. Wir bedurften einer solchen Vorbereitung. Nicht allein zum äußeren Verständnisse der Neudichtung, sondern auch zur Würdigung des geistigen Zusammenhanges und des geistigen Unterschiedes, der zwischen ihr und den alten Aufzeichnungen und Auffassungen waltet, mußten wir diese etwas eingehendere Besprechung voraufgehen lassen.

Alle größer angelegten Tristandichtungen der Neuzeit, die wir bis jetzt kennen lernten, sind Fragmente geblieben, sie bieten uns nicht den Schluß der Erzählung. Die Ballade von Conz erfaßt die letzten tragischen Momente; bei der Kürze der Darstellung, bei der Selbstständigkeit der für sich abgeschlossenen Erzählung konnte es dem Dichter nicht um eine eigene Rechtfertigung der Liebenden zu thun sein, wie sie das Epos verlangt, nachdem er die Versöhnung durch Marke's Mund verkündet hatte. Immermann hinterließ uns vom letzten Theile nur eine flüchtige Skizze. Diese Aufzeichnungen müßten wir nicht minder wie das ausgeführte Gedicht einer Betrachtung und Beurtheilung unterziehen, selbst wenn uns eine neue Fortsetzung des Gottfriedischen Epos dazu nicht unmittelbar veranlaßte.

Schon früher sind verschiedene Versuche angestellt worden, unsere mittelalterlichen Lieder und Epen durch Uebertragungen einem größeren Kreise Theilnehmender zugänglich zu machen, und so konnte es nicht fehlen, daß auch Gottfried's Meisterwerk in das Deutsche unserer Tage umgesetzt wurde. Der

erste, der ein solches Unternehmen wagte, war, wie wir gesehen, Oswald Marbach; er lieferte aber nur den ersten Abschnitt. Seine Uebersetzung gab ihm zu einer selbstständigen Neudichtung Anlaß, der wir eine Betrachtung gewidmet haben. Die erste vollständige Uebertragung von Gottfried's Tristan verdanken wir dem verdienten Hermann Kurz.[7] Auch er wurde dadurch zu einer Neudichtung angeregt, aber nicht zu einer vollständigen oder fragmentarischen Umdichtung des alten Gedichtes in modernem Geiste, sondern zu einer Fortsetzung und Beschließung, wie sie Jahrhunderte vorher Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg ins Werk gesetzt haben. Auch Karl Simrock verfaßte später eine Uebersetzung des Gottfriedischen Tristan, aber während er auf dem Gebiete des nationalen Heldenepos so manche Neudichtung erstehen ließ, begnügte er sich bei seiner Tristanübersetzung mit dem unvollendeten Texte Gottfried's;[8] erst viel später, bei einer wiederholten Ausgabe der Uebersetzung, entschloß er sich, dem unvollendeten Gedichte einen eigenen Schluß hinzuzufügen, dem wir eine gesonderte Betrachtung zu widmen haben werden.

Die Uebersetzungen aus der mittelhochdeutschen Sprache haben sicher ihr Verdienstliches; sie tragen unzweifelhaft dazu bei, die Kenntniß der alten Literaturdenkmäler zu fördern. Aber sie haben auch manche Bedenken gegen sich, was wir hier nicht erörtern wollen. Innerhalb dieser schon ziemlich reichen Uebersetzungsliteratur werden auch diejenigen, welche sich principiell gegen die ganze Richtung mehr ablehnend als zustimmend verhalten, Lob und Tadel bereit haben. Sie werden anerkennen müssen, wenn die Leistung, die ja an sich niemals vollkommen sein kann, außer der treuen Wiedergabe des einzelnen Ausdrucks der modernen Sprache möglichst Genüge leistet und zugleich, und das ist nicht das Geringste, den Geist des Originals wiederspiegelt. Recht klein ist die Anzahl der Uebertragungen aus dem Altdeutschen, welche diesen Anforderungen nachkommen und deshalb der Auszeichnung würdig sind. Zu ihnen dürfen wir die Tristanübersetzung von Hermann Kurz

rechnen. Ich glaube zu solchem Urtheil doppelt berechtigt zu sein. Denn mir als Herausgeber des Originalwerks mußten Mängel und Vorzüge bei der Vergleichung auf Schritt und Tritt entgegen treten. Wie oft der Uebersetzer auch von philologischer Seite betrachtet den Sinn verfehlte, eben so oft hat er auch so zu sagen den Nagel auf den Kopf getroffen, und dies meist in einer Form, die aus dem Geiste eines Künstlers geboren, meiner gelehrten Erklärung erst die rechten Wege wies. Das habe ich dankbar anzuerkennen. Die Versbehandlung bei Kurz gibt, wenn wir streng urtheilen wollen, kein Bild von der Art Gottfried's. Es liegt dies zumeist in den veränderten metrischen Verhältnissen. Wollte der Nachdichter Treue bewahren, dann kam er in die Gefahr, weniger glatt und regelmäßig als das Vorbild zu sein. Aber das ist nur ein äußerer Schade. Wir gewöhnen uns doch bald an die freiere Diction des Uebersetzers, und es ist besser, daß er diese Weise annahm, als daß er auf Kosten der dichterischen Freiheit seinen Vers in Fesseln legte. Den Geist der Sprache Gottfried's hat Hermann Kurz bei alledem doch gewahrt, auch die Diction des Uebersetzers ist von edelem Schwunge beseelt und belebt, er erreicht in congenialer Weise das zierliche Spiel des Meisters mit Worten und Wendungen. Er trifft den Ton, und insofern bietet er uns das rechte Abbild.

Und diesen Ton hat er auch weiterhin in seiner Fortsetzung angeschlagen. Durch Tausende von Verszeilen reproducierte er den Stil des Meisters, und solche Uebung machte ihn geschickt, im eigenen Werke den Geist des großen Vorbildes walten zu lassen, ohne der Eigenart des modernen Dichters zu entsagen. Wie einst Heinrich von Freiberg in seinem Schlusse einen Einklang mit dem vorausgehenden größeren Gedichte für seine Zeit erzielte, also knüpft Hermann Kurz mit seiner neuen Schöpfung harmonisch an seine Uebersetzung des alten Werkes an, so daß wir nicht minder schon durch diese äußere Uebereinstimmung uns in hohem Maße befriedigt fühlen. Wir haben

durch diese gelungene Fortführung der Fabel ein ganzes Tristangedicht erhalten, welches zugleich, wenn auch in beschränkter Weise, als eine Ergänzung von Immermann's Werke gelten darf.

Hermann Kurz gedenkt in seinem Vorworte der Dichtung Immermann's mit gerechtem Lobe und bemerkt dazu, daß er nach einem solchen Vorgänger sich das bescheidene Beispiel eines Heinrich und Ulrich vor Augen gestellt und seine Ehre darin gesucht habe, dem unausgebauten alten Münster einen Noththurm aufzusetzen. Wenn Kurz, da sich in der That keiner der beiden mittelhochdeutschen Fortsetzer zur Uebertragung eignete, sich zu einem selbstständigen, an Gottfried anknüpfenden Schlusse entschied, so werden wir dies viel passender und vortheilhafter erachten müssen, als wenn er nach Vollendung seiner Tristanübersetzung, zu einem völlig neuen Unternehmen schreitend, das Werk Immermann's in der von ihm gewählten und vorgezeichneten Form, sowie im treuen Anschluß an die hinterlassene Skizzierung des Inhalts, weiter geführt hätte.

Gleichwohl ist Immermann's Tristan nicht ohne Einfluß auf die Neudichtung von Hermann Kurz geblieben. Einem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß im Stile nicht blos das Vorbild Gottfried's, sondern auch mitunter die Weise des neuen Tristandichters herauszufühlen ist. Aber auch von dem hinterlassenen Entwurfe Immermann's hat sich Kurz mit gutem Bedachte manches angeeignet, was er selbst so schön vor Beginn der Erzählung bekennt und verkündet:

. . . laß dir von ihm die Brücke schlagen,
Die dich soll zu der Märe tragen.
Noch sind uns Blätter, rasch geschrieben,
Von seiner edeln Hand geblieben,
Nur wenige, ach, und unvollendet;
Sie seien in dein Lied verwendet;
Das halbe Wort laß im Gedicht
Lebendig werden. . . . .

Dies Vorhaben würde nicht nöthig, ja selbst nicht einmal

statthaft gewesen sein, wenn die Quelle, nach der Gottfried arbeitete, vollständig vorläge. Da müßte der Fortsetzer, um auch stofflich einen Einklang mit dem unvollendeten Meisterwerke zu erreichen, wohl oder übel sich der Vorlage anbequemen, wenn ihm auch natürlich Modificationen zu Gunsten des neuen Geschmackes gestattet wären. Thomas von Britanie aber fehlt uns. Schon dem ersten Fortsetzer stand er nicht zu Gebote oder galt er nichts, der zweite kannte ihn gleichfalls nicht, gibt aber vor, ihn benutzt zu haben. Ein Fortsetzer der Neuzeit kann das Quellenverhältniß unmöglich ignorieren, aber er darf einem kritischen Publikum auch keine Unwahrheit sagen. Frei bekennt es Kurz, daß Heinrich, sein Vorgänger, den echten Thomas nicht gehabt habe, und fährt fort:

Suche den echten, wer da mag!
Er kommt doch nimmermehr zu Tag.
Der steckt in keiner alten Schrift,
Die man in Staub und Moder trifft
Und mag sie zurechte richten:
Der ist nicht nachzudichten.
Die echte Urschrift, mir ist's kund,
Die lag im liedersüßen Mund,
Im reichen Hort von Freud' und Schmerzen,
Die lag in Meister Gottfried's Herzen.

In solch poetischer Weise wahrt sich der Dichter zugleich seine poetische Freiheit.

Wie Hermann Kurz nun im Einzelnen verfuhr hinsichtlich des in verschiedenen Traditionen vorliegenden Stoffes, werden wir zu betrachten und zu beurtheilen haben. Im Allgemeinen gibt er in seinem Vorworte die nöthigen Fingerzeige. Er schöpfte die Sage aus Heinrich und Ulrich, auch aus dem Buch der Liebe, der Eilhartischen Tradition, und zugleich benutzte er auch das altenglische Gedicht von Tristrem.

Dieses englische Gedicht in Strophenform zeigt bei manigfachen Abweichungen doch große Verwandtschaft mit dem Werke

Gottfried's; wir können deshalb folgern, daß der Schluß in Gottfried's Quelle dem Schlusse in dem englischen Gedichte ebenfalls entsprochen habe.[9] Deshalb war es durchaus gerechtfertigt, daß Kurz sich auch nach der englischen Tradition richtete, ja er hätte ihr noch in ausgedehnterem Maße folgen können.

Bis hierher wob des Meisters Hand
Des Leides und der Liebe Band.
Es liegt verwaist: eine dunkle Hand
Zerschnitt zu früh sein Lebensband.

Mit diesen Worten bezeichnet Kurz den Schluß des Gottfriedischen Werkes und findet damit zugleich den Beginn zu seiner eigenen Schöpfung. Feinsinnig wählte er hier die Form der vierzeiligen Strophe, wie solche Gottfried für seine Einleitung und bei Abschnitten und Ruhepunkten angewandt. Auch er wollte dem Schmerze um die Nichtvollendung des großen meisterhaften Gedichtes Ausdruck geben und wählte dazu den Anfang der Fortsetzung Heinrich's von Freiberg. Der Tristandichter, seiner Vorgänger, gedenkt er mit beredtem Wort und treffendem Urtheil. Begeisterungsvoll preist er den hohen Meister der Vorzeit und auch den großen Jünger, „der immer war ein Mann", der gleich dem alten an seinem Liede, über welches ein düsterer Stern gebeut, dahingestorben ist. Von diesem also läßt er sich die Brücke zu der Märe schlagen.

Nach der Trennung Tristan's von Isolt folgen in Immermann's nachgelassener Skizze vier Capitel; das erste sollte handeln von „Isolde Weißhand". Den größten Theil dieser Erzählung finden wir bei Gottfried erledigt. Kurz mußte also da anknüpfen, wo Gottfried endete; indem er sich an Immermann's Aufzeichnung, nach welcher eine Schilderung der Männerliebe im Gegensatze zur Frauenliebe bezweckt war, treu anschloß, gibt er im Grunde nur eine ins Moderne übersetzte Wiederholung der Monologe Isoldens und Tristan's bei Gottfried.

Erst nach dieser Schilderung wollte Immermann die Isolt Weißhand einführen, wie es der Fabel entsprach. Nun kennen wir aber diese Isolt schon aus Gottfried, also bedurfte es nicht nochmals der vorhergehenden psychologischen Ausmalung von Seelenzuständen. Hermann Kurz hat hier also hinsichtlich der Composition sich die Immermann'sche Vorschrift nicht mit Recht zu Nutze gemacht, so schön auch die Ausführung seines Gemäldes sein mag. Aber dieser offenbare Fehler, der hier die Erzählung benachtheiligt, bringt doch nach einer Richtung dem modernen Gedichte einen Gewinn. Kurz motiviert eindringlicher, als es Gottfried gethan, die Untreue Tristan's. Dadurch tritt dann die Rückkehr zur Treue und zugleich die Lüge in seinem unseligen Verhältnisse zur Isolt Weißhand in ein helleres Licht. Eben darum möchte ich den Eingang bei Kurz nicht missen, trotzdem ich ihn innerhalb des Epos als ein Hemmniß betrachten muß.

Von dem hohen Talente des Dichters aber gibt gerade dieser Eingang vollwichtiges Zeugniß. Durch Worte Immermann's sucht er die Erzählung anzuknüpfen. „Ein glückloses Männerherz", so heißt es in der nachgelassenen Skizze, „ist wie ein Kirchhof, die Wohnung irrer Schemen. Das liebeleere Leben der Frau wie der Lauf des Jordans, leise und schleichend, zwischen öden Ufern, an denen doch heilige Geschichte geschah". Diese Worte läßt Kurz in seinem Gedichte lebendig werden:

Glückloses Frauenleben gleicht
Des Jordan's Lauf, der leise schleicht
An Ufern hin, die öde stehn,
Und ist doch Heil'ges drauf geschehn.
Da glimmt ein leises Lebenswort
Im Herzen unter der Asche fort:
Ich habe geliebt! Das arme leise
Wort ist des Herzens Trank und Speise.
Das Männerherz, des Glücks beraubt,
Hat ausgelebt und ausgeglaubt:

Es ist ein stummes Leichenfeld,
Vom späten Monde trüb erhellt,
Wo Schemen sich mitternächtlich treffen,
Das Leben mit Schein des Lebens äffen.

Und hieran schließt sich die weitere hochpoetische Schilderung der Liebe und Tristan's Selbstbetrug.

Die Vermählung Tristan's mit Isolt Weißhand von Arundel wird uns im neuen Gedichte ganz kurz berichtet. Die Brautnachtscene gibt der Dichter nach der alten, in allen Traditionen ziemlich übereinstimmenden Erzählung und entlehnt auch hier einiges aus Heinrich von Freiberg. Tristan erblickt an seinem Finger den Ring, den ihm seine Isolt, die blonde von Irland, beim Scheiden gegeben; die Erinnerung mahnt ihn an seine Treue, er bleibt der jungen Gattin fern und gibt ein Gelübde vor. Immermann bringt der modernen Zaghaftigkeit ein Opfer, ein fast zu großes, wie ich meine, wenn er diese Scene ganz vermeiden wollte. Nach seinem Entwurfe verweigert Tristan, nachdem er den durch seines Herzens Leere verursachten Irrthum erkannt, das Brautgemach zu betreten unter dem Vorwande eines Gelübdes.

Aeußerlich erscheinen Tristan und Isolt Weißhand als liebende Gatten. Aber der Betrug kommt zu Tage.

Nun sagt ein Buch, in dem ich las,
Es sei ein Vöglein, flink und keck,
Auf Isolden's Schulter, ihr zum Schreck
Geflogen und habe sie geküßt.

Dies Buch ist Immermann's Vorschrift. Hier sagt Isolt: Du Vöglein bist kühner als mein Ehemahl; darauf folgt die Anfrage Kaedin's, wie sie das meine, und Isoldens Geständniß. Hermann Kurz adoptiert Immermann's Veränderung der Sage nicht. Seine Angabe von dem küssenden Vöglein weist Kurz zurück, indem er in ähnlicher Weise wie Gottfried gegen die Schwalbenerzählung anmuthig dagegen polemisiert:

Wann hatte ein Vogel solch Gelüst?
Das müßten gar zahme Vögelein
Dazumalen gewesen sein.
Wenn's aber abgerichtet war,
Kam's ihr nicht neu noch wunderbar.
Die schöne Märe decke du
Mit keinem Feigenblatte zu,
Mein Lied! Es war kein Vogel, nein,
Es war ein keckes Wässerlein.
. . . .
. . die erschrockene Schöne schrie
Und dann mit Lachen sagte sie:
„Wässerlein, du bist kühn fürwahr,
Kühner denn je Herr Tristan war."

Die verschiedenen Behandlungen der Sage stimmen darin überein, daß, nachdem Isolt ihrem Bruder gestanden, sie werde von Tristan verschmäht, Kaedin diesen zur Rede setzt und dann, um sich von der Schönheit und Huld der blonden Isolt zu überzeugen, mit ihm nach Kornwallis zieht. So wollte auch Immermann die Erzählung wenden; dagegen finden wir in seinem Entwurfe keine Rücksicht genommen auf die Tradition des Volksbuchs und des Heinrich von Freiberg, nach welcher Tristan an den Hof des Königs Artus kommt und durch dessen Vermittelung wieder bei König Marke in Gnaden aufgenommen wird. Dies ist gewiß nur eine jüngere Sagenausschmückung, und wir können es nur billigen, daß Immermann ihr keinen Platz einräumen wollte. Auch ohne diese abenteuerliche Episode ist die Fahrt nach Kornwall, wo Kaedin die Königin Isolt voll Entzücken sieht und seinem Schwager Recht gibt, daß er neben ihr keine andere lieben könne, wo Tristan wieder mit Isolt ein Liebeleben führt, allerlei Kämpfe und Gefahren besteht und sich an seinen Feinden rächt, sehr ereignißreich, aber die Erzählung ist auch zerfahren und hin und her schwankend, worunter auch, wie wir gesehen, Hans Sachsens dramatische Bearbeitung leiden mußte. Immermann hat daher mit allem

Rechte eine größere Einfachheit und Geschlossenheit erstrebt. Er benutzt aus der Sage auch den Zug, daß Tristan den Wahnwitzigen spielt und unerkannt seine Feinde vernichtet. Bei einem solchen Kampfe sollte Tristan tödtlich verwundet werden, während in der Sage die Verwundung bei einem andern Anlaß geschah.

Hermann Kurz dagegen wagt eine noch entschiedenere Veränderung. Er streicht einfach die ganze Fahrt nach Kornwall und Tristan's Wiedersehen mit Isolt. Dadurch fiel auch natürlich die Erzählung von Tristan's Narrheit hinweg.

Kaedin will mit Tristan nach Kornwall ziehen und vorerst nach Karke fahren, um sich dort Urlaub zu erbitten. Beide haben sich versöhnt. Hermann Kurz läßt also Kaedin's Wunsch und Entschluß nicht zur Ausführung kommen und findet in folgenden Worten das Motiv zu seiner kühnen Veränderung der Fabel.

Nach Karke denn! rief Kaedin.
Sie eilten zu ihren Rossen hin
Und jagten spornstreichs Karke zu.
Dann nach Kornwall in guter Ruh
Zu neuem Truggewinne
Zwischen Verrath und Minne?
O nein, o nein, das hat ein Ziel:
Mir ist des Alten schon zu viel.
Ich glaube auch wahrlich nimmermehr,
Daß es nach des Meisters Sinne wär'.
Was er die Lieb' in der Scheidestunde
Aussprechen ließ mit bittrem Munde,
Das sah nicht aus nach neuer Lust,
Das klang so still, so todbewußt:
Nach Reden, die so zu Leide stehn,
Soll man sich niemals wiedersehn.
Sie waren, echt und herzgebrochen,
Auf Nimmerwiedersehn gesprochen.

Während der Dichter den Gang der Handlung in solcher

Weise abkürzt, fügt er seiner Erzählung ein Moment hinzu, welches wir in der deutschen Tradition nicht finden. Im englischen Tristan nämlich wird erzählt, daß Tristan mit dem Riesen Beliagog, welcher dem Lande seines Schwiegervaters immer ein schlimmer Nachbar gewesen, kämpft und ihn besiegt, ihn aber unter der Bedingung leben läßt, daß er für Isolt und Brangaene eine Halle erbaue, in welcher die Geschichte Tristan's und Isoldens in kunstvollen Bildern dargestellt sei.

Diese Erzählung nimmt Hermann Kurz auf und löst seine Aufgabe in wahrhaft dichterischer Weise. Die Schilderung der Halle und der Bildnisse, wobei aus Gottfried's Darstellung manche anmuthige Reminiscenzen eingeflochten werden, ist in hohem Maße lebendig und anschaulich. Der Dichter fand hier in der That „eine willkommene Gelegenheit, vor dem Ende noch einmal die Hauptbegebenheiten aus Tristan's Leben gleichsam vorüberzuführen". Aber zugleich auch ist die Benutzung der Bilderhalle von entschiedenem Vortheil für die Composition, „weil, wie Kurz sich selbst darüber äußert, Kaedin's Umstimmung durch das Anschauen der Gemälde besser motiviert wird als durch das bloße Anhören einer Erzählung". In der andern Tradition nämlich berichtet Tristan, nachdem ihn Kaedin wegen seines unziemlichen Betragens hart angelassen, von seiner Liebe zur blonden Isolt und von deren wunderbarer Macht, und verpfändet zur Wahrheit Leib und Leben; darauf hin erklärt sich Kaedin bereit, die Reise nach Kornwall anzutreten. In der der englischen Tradition entlehnten Erzählung von Hermann Kurz dagegen erfolgt Kaedin's Entschluß nicht so plötzlich. Kaedin wirft dem Schwager in heftiger Rede die Beschimpfung und Entehrung seines Weibes vor und fordert ihn zum Zweikampf.

Du schiltst mich, sprach Tristan, mit Recht,
Und auch mit Unrecht: war ich schlecht,
So ist die Schuld von gestern nicht.
Mein Herz hat eine ältre Pflicht,

Und heiliger als solch Eheband.
Daß ich davon mich abgewandt,
Das ist mein Trug, das mein Vergehn,
Und o — du kannst mich nicht verstehn,
Mein Kaedin. So komm mit mir.

. . . .

Ich hab ein Geheimniß seltner Art,
Ein Kleinod tief ihm Wald verwahrt:
Es ist mein Anker, ist mein Trost,
Wenn Jammer, Wahnsinn mich umtost.
Komm mit und schau. All meinen Schmerz
Leg' ich dir an dein Freundesherz,
Dein junges Herz, das immer klar
Und meinem immer nahe war:
Dann magst du mir das Urtheil sprechen,
Und willst du deine Schwester rächen,
So biet' ich dir den Nacken gern
Und folge meinem finstern Stern.
Doch kämpfen werd' ich nie mit dir:
Du kennst meine Klinge. Folge mir!

Sie reiten dem Walde zu und gelangen in die Halle. Kaedin schaut mit Staunen die Gebilde der Kunst.

Scheu blieb der Jüngling schweigend stehn:
Er glaubte Götter hier zu sehn;
Gebeugt von einer höhern Macht,
Versank sein Rachegroll zur Nacht.

Als sie die Bilder alle betrachtet, geleitet Tristan den Jüngling aus der Halle. Kaedin wußte kaum, wie ihm geschehen.

Halb im Traum
Fragt' er: „Und lebt sie denn?" — und wandte
Sein Antlitz ab, das glühend brannte.
Wehmüthig nickte Tristan Ja.
„Nicht ganz versteh' ich, was ich sah,
Doch Eines hab' ich wohl begriffen."

Da erzählt ihm Tristan seine Geschichte.

Ich bin, sprach er, als er geendet,
Mit Leib und Leben Ihr verpfändet;
Ich habe kein Recht mehr an mein Leben:
Hab' ich Ihr Gut hinweggegeben,
So hat der Käufer gestohlen Gut,
Worauf ja nimmer Segen ruht.
Die Möve, die dort hinüber streicht,
Verklagt mich, daß ich wog so leicht:
Sie zieht nach Kornwall. Ach, dorthin
Zieht Wind und Wolke, Herz und Sinn.
Nein, keine andre kann ich lieben!
Was hat mich zu der Schuld getrieben,
Was zu dem Wahnsinn ohne Gleichen?
Sie dort, in ihren öden Reichen,
Schaut einsam klagend nach mir her.
Und ich — o stürze, Fels, ins Meer!
Von meiner Wurzel abgerissen,
Muß ich Licht, Luft und Seele missen,
Und was sich schlingen will um mich,
Bleibt nahrungslos und kümmerlich.
Sie dort, ich hier in Lügenketten!
Ich aber will die Liebe retten,
Das Recht der Wahrheit soll bestehn,
Und mag die Welt zu Grunde gehn.

Kaedin ist in Träumereien versunken. Das Wort der Klage: „Arm Schwesterherz" stiehlt sich aus seinem Munde und die Frage: „Und dort liegt Kornwall? Wollen wir hin?"

„Nach Kornwall?" Wie von einem Blitz
Getroffen, sprang Tristan auf vom Sitz.
„Und du willst mit? Du willst mit mir?
Ja komm, und Wunder zeig' ich dir!
Komm, du sollst sehn, daß Rede, Leben,
Der Augen Nehmen und süßes Geben

Mehr Wunderherrlichkeit erschließt,
Als alles was aus Farben sprießt.
Findst du nicht mehr als in der Hallen,
Wohlan! dann sei mein Haupt verfallen."

Jauchzend ruft Kaedin: Nach Kornwall! Aber, wie wir wissen, läßt der Dichter diese Fahrt nicht in Erfüllung gehen; er wendet sich vielmehr sofort zu der Erzählung der Begebenheit, bei welcher Kaedin sein Ende findet und Tristan seine Todeswunde davon trägt.

Wie eng auch diese Begebenheit mit dem Schicksal Tristan's zusammenhängt, indem sie sein tragisches Ende vorbereitet, so ist sie doch ihrem Gehalte nach nichts als eine Episode. Wenn wir die Sage von rein künstlerischem Standpunkte aus betrachten, so müssen wir zu dem Urtheil gelangen, daß das Liebesabenteuer Kaedin's, durch welches der Held Tristan zu Grunde geht, sich wenig passend in den Rahmen der Erzählung einfügt. Die Erzählung, wie Kaedin mit Beihülfe Tristan's sich listig Eingang bei der geliebten Frau des Ritters Nampotenis zu verschaffen weiß, wie dem heimkehrenden Gatten ein Zufall die Anwesenheit eines Mannes verräth, wie dieser der schuldigen Frau das Geständniß erpreßt, wie er den entwischten Eindringlingen nachjagt und sie bekämpft: dies alles fällt doch in empfindlicher Weise ab gegen die sonst dramatisch angelegte Handlung und ihren poetisch fesselnden Inhalt. Was hat dieses Abenteuer zu thun mit der Vergangenheit Tristan's? Warum wird uns Tristan so leichtfertig geschildert, daß er seinen Freund bei dessen verliebtem Streiche mit Rath und That unterstützt? Ziemt sich für den Helden eine solche Leporello-Rolle? Wie unrecht er auch aus Freundschaft gehandelt, ist er deshalb des Todes werth?

Das englische Gedicht bietet uns auch eine solche Episode, aber sie ist bei weitem edeler. Ein junger Ritter, ebenfalls Tristrem geheißen, sucht seinen berühmten Namensvetter auf und bittet ihn um Beistand gegen den Räuber seiner Geliebten.

Tristan willigt ein, es entbrennt ein Kampf, der junge Ritter fällt, Tristan rächt seinen Tod, erhält aber einen Pfeil in die alte Wunde.

Hermann Kurz entschied sich für die deutsche Tradition. Wählte er die englische, so hätte er allerdings wieder eine neue Figur einführen müssen, und Kaedin wäre ganz aus der Handluug ausgeschieden gewesen. Hätte er aber die Fabel für unser Gefühl nicht verändern, einen Zug aus der englischen Ueberlieferung entlehnen können? Kaedin, der Schwager und junge Freund Tristan's, hätte nach Anschauen der Bilderhalle, nach Tristan's Erzählung, sein eigenes Liebesgeheimniß entdecken können, wie es bei Kurz geschieht, aber er mußte als der Benachtheiligte, an der Ehre Gekränkte erscheinen; ihm mußte die Geliebte wie jenem Tristrem geraubt sein. Es ist für uns nicht Motivs genug, wenn Kaedin erzählt, daß er die eifersüchtig gehütete Frau von Jugend auf geliebt habe, daß sie einem ungeliebten Manne vermählt worden sei. Im offenen Kampfe mußte sich Kaedin dem Feinde gegenüberstellen; dies heimliche Eindringen, dies Schlüsselstehlen, diese Nachschlüsselanfertigung hat für unsern ästhetischen Geschmack etwas Unwürdiges inmitten der Tristansage. Kurz sucht diesen Eindruck durch verschiedene Mittel abzuschwächen. Zuerst durch seine Eingangsworte zu diesem Abenteuer.

Oft sinnt der Mensch auf einen Rath,
Der nimmer doch dem Ziele naht.
Oft stürmt die Jugend in Saus und Braus
Nach einem fernen Ziel hinaus.
Da lenkt ein Stäubchen sie ab im Nu
Und führt sie dem nahen Ende zu.

Sodann bemüht sich der Dichter, diese ganze Erzählung mit einigen humoristischen Strichen als eine jugendlich übermüthige Liebesaffaire zu zeichnen. Ferner läßt er im Gegensatze dazu den Tristan doch als Moralisten sprechen, aber zugleich mit der Liebe zu Kaedin, dem holden Fant, die Unbill

beschönigen. Den Tadel, den wir gegen Tristan im Herzen bereit haben, legt er in den Mund des Nampotenis:

Und ihr, Herr Tristan, habt ihr nicht
Genug gethan wider Recht und Pflicht,
Die ihr an euerm Ohm und Herrn
Die Treue stelltet, die Ehre fern,
Und konntet zu Ungebühren,
Pfui, seine Frau verführen?
Müßt ihr nun in den Landen auch
Ausbreiten euern Lasterbrauch,
Und seid ihr überall zur Stell
Als Helfershelfer und Spießgesell,
Zu allen bösen Stücken
Die Jugend zu berücken?

Immermann ist dieser Situation ganz aus dem Wege gegangen. Während Kurz die Fahrt nach Kornwall streicht, nimmt Immermann andererseits auf die Liebesgeschichte Kaedin's keine Rücksicht. Er mußte daher Tristan auf andere Weise umkommen lassen. Wie bemerkt, fällt Tristan bei Immermann im Kampfe wider seine Feinde an Marke's Hof. Hier sollte ihn der Seneschall von hinten mit einem Speer durchrennen. Hätte dazu der Zwerg Melot nicht besser gepaßt? Würde das nicht tragischer sein?

Wäre die Dichtung von Hermann Kurz eine durchaus unabhängige und stellten wir sie hinsichtlich der Motivierung und Herbeiführung von Tristan's letztem Ritterstreite dem Entwurfe Immermann's vergleichend gegenüber, so würden wir nicht lange in Zweifel sein, welcher Composition wir den Preis zuerkennen sollten. Immermann vermeidet eine für unser Gefühl abstoßende Erzählung, er bringt zugleich dadurch den Tod Tristan's in den Zusammenhang mit seiner vorausgehenden Geschichte und mit seiner Schuld. Eine so durchgreifende Veränderung der Sage konnte der Verfasser einer Neudichtung wagen, nicht aber der Fortsetzer des Gottfriedischen Werkes.

Er wagte schon viel, indem er einen allen Traditionen gemeinsamen Abschnitt hinwegließ, aber dieses Weglassen war erlaubter, als es eine völlige Veränderung der Scenerie gewesen wäre, wenn es sich um eine Anlehnung an eine vorhandene Tradition handelt. Ich bleibe bei meinem Urtheil, daß sich Kurz ein Motiv aus dem englischen Gedicht zu Nutze hätte machen sollen für die der deutschen Tradition entnommene Erzählung von Kaedin. An Stelle des neu auftretenden Tristrem hätte eben Kaedin kommen müssen. Tristan wäre dann in einem gerechten Kampfe verwundet worden und ihm wäre nicht eine solche lustspielartige Rolle zugefallen.

Der Schluß der Erzählung ist, wie wir bei Betrachtung früherer Dichtungen gesehen, in den verschiedenen Traditionen gleich, wenn auch kleine Abweichungen nicht fehlen. Hier gelangt die Sage wieder in ihr rechtes Geleise. Hier kann auch der Neuzeitdichter getrost den alten Quellen folgen. Dagegen muß er seine eignen Wege gehen, wenn er die Sühne, soweit sie nicht durch die Sage selbst ihren Ausdruck findet, unserm modernen Bewußtsein nahe legen will.

Wir erinnern uns, daß König Marke (der Gatte Isoldens von Irland, der Oheim und Pflegevater Tristan's) das versöhnende Wort spricht. In Immermann's Entwurfe ist nur gesagt, daß Marke, nachdem er durch Brangaene, nicht durch Kurvenal, den Zusammenhang erfahren, die Opfer herzlich beweint und sie zusammen bestatten läßt. Wir dürfen aber annehmen, daß sich Immermann bei der Ausführung hiermit nicht begnügt, sondern eine tiefer gehende psychologische Betrachtung angeknüpft haben würde.

Ein moderner Dichter kann unmöglich, wie es Ulrich von Türheim im Geiste seiner Zeit gethan, den Minnetrank ausschließlich verantwortlich machen für die Schuld der Liebenden; bei ihm kann der Minnetrank als versöhnendes Motiv nur ein untergeordnetes Moment sein. Uns gilt die Liebe selbst als ein Zauber und als ein Wunder. Das hat auch Hermann

Kurz sehr schön zu Anfange seiner Fortsetzung, wo er von Gottfried's Meisterwerke spricht, im Voraus angedeutet:

Zu solchem Bild der Leidenschaft
Was braucht's noch Zaubertrankes Kraft?
Den Trank, den Tristan und Isold
Getrunken, solch ein flüssig Gold,
Ich wähne, trank auch Gottfried's Mund;
Vom süßen Gift im Herzen wund,
Die brennende Wunde, lächelnd,
Mit kühlen Scherzen fächelnd,
Drängt er des Minnezaubers Hort,
Den ganzen, in sein Zauberwort,
Und wird, verzaubert von Minne,
Ein Zaubrer aller Sinne.

Wie die alten Fortsetzer, jeder in seiner Weise, ihre Stimmen erheben zu Gunsten des schmerzensreichen bewunderungswürdigen Paares, so läßt auch der neue Dichter sich antheilvoll vernehmen. Diese individuelle Betrachtung und Rechtfertigung in ihrem tiefen Gedankeninhalte, in ihrer schwungvollen Poesie ist wahrhaft ergreifend. Immer aber werden wir das Hauptgewicht darauf legen, welche Worte der Dichter dem König Marke zum Ausdruck der Versöhnung zuertheilt. Denn diesem, den das Verbrechen der Liebenden am härtesten traf, durch den sie aber auch am schwersten zu leiden hatten, ist durch die Sage selbst die Stellung des Rächers und Richters angewiesen. Seine That, daß er die Todten in gemeinsamem Grabe bettet, würde, auch ohne daß uns seine Worte überliefert wären, den Beweis seiner Versöhnlichkeit geben. Die Worte sind uns je nach der Auffassung der Dichter natürlich verschieden überliefert, und eben diese Freiheit muß der moderne Bearbeiter der Tristansage zur Verkündung seiner persönlichen und zugleich der zeitgemäßen Ansicht verwerthen.

Hans Sachs verstand die Poesie der Sage nicht, wenn er, nur geleitet von der scenischen Nützlichkeit, den König Marke

am Schlusse gar nicht mehr auftreten ließ. Haben wir bereits die Schlußwendungen in den verschiedenen Ueberlieferungen kennen gelernt, so müssen wir aus ihnen insbesondere Marke's Rede herausheben. Bei Ulrich spricht es Marke aus, er habe, da er über das unselige Geschick Tristan's in Ungewißheit gelassen worden sei, ihn ohne Grund gehaßt und glaube Gottes Huld nimmer mehr zu gewinnen. Also neben der Klage auch ein Schuldgefühl. Ebenso bei Heinrich. Hätte ich, sagt Marke, das Geheimniß gekannt, dann hätte ich dem Tristan Isolt zum Weibe gegeben: dann wäre ich der Sünde ledig gewesen und ihr wäret am Leben geblieben. Ganz genau aber decken sich Ulrich's und Heinrich's Aussprüche nicht. Im Volksbuche macht Marke ein weniger weitgehendes, aber sogar bedenkliches Zugeständniß: er habe seine liebste Königin seinem Neffen immer gern im Geheimen gelassen und ihm zu Liebe behalten, auf daß er allwegen mit ihr und bei ihm gewesen wäre. Sein Schuldgefühl spricht sich in den Worten aus: „daß ich ihn aber vertrieben habe, das muß mich immer reuen."

In diesen immerhin leisen Andeutungen der alten Schriften ist einem modernen Tristandichter doch ein merklicher Fingerzeig gegeben. Hier ist der Punkt, wo er anknüpfen muß; das Schuldgefühl des Königs muß er betonen und aus ihm zwar nicht die Schuldlosigkeit des Paares, wohl aber die Sühne ihrer Schuld entwickeln. Das hat Hermann Kurz trefflich erfaßt und wahrhaft genial und mit bezaubernder Innigkeit ausgeführt. Dazu freilich bedurfte es einer wortreicheren Beredtsamkeit, und das Bewußtsein des Königs, selbst zu den Verirrungen der Liebenden Anlaß gegeben zu haben, mußte psychologisch dargelegt werden. Und höher ertönt in Marke's Munde der Preis des herrlichen Jünglings, als wenn der Dichter zu seinem Lobe in die Saiten greift.

Dieses Selbstgespräch Marke's in der Dichtung von Hermann Kurz stehe ich nicht an für eine Perle innerhalb der epischen Kunstpoesie der Neuzeit zu erklären. Wir entnehmen

ihm zum Schluß die für die Reue und Sühne besonders charakteristischen und treffenden Stellen.

Rief nicht, als das herrliche Zwillingspaar
Aus dem Schiffe trat ans Gestade dar,
Rief's nicht in meinem Herzen laut?
Das ist der Bräutigam und die Braut!
Die sind von Gott erkoren,
Sind für einander geboren

. . . .

Ich aber gab, o Scham und Schmach
Dem eklen Greisengelüste nach,
Nahm was nicht mein war, und was ich nahm,
Trug mir mit Wucher Schmach und Scham.

. . . .

Ich that, gestützt auf Menschenwahn,
Gewalt dem zartsten Herzen an,
Dem treusten nahm ich seinen Stern,
Ihm, meinem König, meinem Herrn!
War er das nicht? Wer schlug den Ball
Am höchsten stets? Wer hat Kornwall,
Das auf so schwachen Füßen stand,
Beschirmt mit königlicher Hand?

. . . .

Doch wie er freudig war zum Sieg,
Er war's für seinen König nur.
Wer schlug Morolden mir? Wer fuhr
Nach Irland, der Gefahr vertraut,
Dem Ohm zu holen die schöne Braut?
Wie er sie pries vor allen Leuten,
Konnt' ich es nicht als Vater deuten?

. . . .

Was hättest du, schwacher Greis, gemacht,
Hätt' er sie als sein Weib gebracht?
Herr Ohm, die schöne Braut ist mein,
Ist eure Nichte, nun gebt euch drein.

. . . .

Er aber dachte der Ehr' und Pflicht,
Er dachte des Ohms, und that es nicht.
Ja, er war treu, er war voll Zucht,
Griff lüstern nicht nach der schönen Frucht,
Hegte sie still im Herzen drinnen,
Wollte sie ehrlich dem Ohm gewinnen.
Auch sie. Nein, zwischen ihnen war
Nichts angezettelt; das war kein Paar,
Wie man's in losen Gedichten trifft,
Das willig greift nach dem süßen Gift.
Des bessern Rechtes sich bewußt,
Der Minne Stachel in der Brust,
Ging schweigend jedes seine Bahn,
Keusch und kühl bis ans Herz hinan,
Bis sie den Feuerbecher tranken
Und kämpfend in die Gluthen sanken,
Ach, rettungslos dahingerafft
Vom Zauberrausch der Leidenschaft.

Und hieran knüpft Marke die Betrachtung, wie glücklich er gewesen sei, wenn er die Liebenden als seine ihm angehörenden Kinder um sich gehabt hätte. Seine Klage, daß er dieses Glück sich selbst zerstört, erhebt sich zu dem leidenschaftlichen Ausspruche: Herr Gott, vergib mir meine Sünde!

Denn ihnen hast du schon vergeben:
Sie büßten ihre Schuld im Leben.
Was blöde Menschenaugen sahn,
Das war ein Schein, das war ein Wahn.
Du aber sahst den wahren Lauf,
Zu dir stieg nur das Wesen auf.
Die Opfer grausen Menschenspottes
Stehn frei vor den Gerichten Gottes.

Mit diesem Gedanken ist ein Gipfel erreicht; Hermann Kurz hätte darum hier Marke's Selbstgespräch schließen sollen.

Die tragische Bedeutung der Fabel wird uns in dieser Selbstanklage offenbar. Treue stritt wider Treue, Ehre wider

Ehre. Die Verfolgung des einen Zieles und die Verletzung der andern Pflicht führt zu einem Conflicte, der nur grausam enden kann. Die Unthat, welche in der Tragödie unausbleiblich ist, wendet sich in der Tristansage nicht dem Raube und Morde zu, sondern sie muß, da die Liebe ihr Inhalt ist, nothwendig zur Sünde des Ehebruchs führen. Die Schuldigen büßen durch den Tod, aber sie finden Gnade bei dem, gegen den sie gefehlt und durch dessen Schuld sie fielen. —

Gleich der Dichtung Immermann's ist auch die Fortsetzung zu Gottfried's Epos von Kurz nicht so bekannt, wie sie es verdient. Möchte auch die von Paul Heyse besorgte Sammlung der Werke von Hermann Kurz, in welcher der Tristan zwar noch nicht erschienen ist, aber jedenfalls nicht fehlen darf, dazu beitragen, diese reizvolle Schöpfung des hochbegabten Dichters immer weiter zu verbreiten, die wohl zweifellos als sein Meisterwerk anzuerkennen ist.

Karl Simrock.

Im Jahre 1855 erschien Karl Simrock's Uebersetzung des Tristan von Gottfried von Straßburg, aber, wie bemerkt, entschloß sich Simrock nicht wie sein Vorgänger Kurz zu einem eigenen Schlußgedichte, selbst nicht zu einer Nacherzählung der alten Fortsetzungen des Ulrich von Türheim oder des Heinrich von Freiberg oder selbst zu einer einfach zusammenfassenden Skizzierung des Abschlusses nach den verschiedenen Traditionen.[1] So war hier den weiteren Kreisen der Lesewelt, denen durch diese Uebertragung die Kenntniß des Meisterwerkes von Gottfried vermittelt werden sollte, auch nur ein Torso geboten. In einem kurzen Schlußworte kam Simrock auch auf die ethische Seite des Liebesromans zu sprechen; er weist auf verwandte Sagen hin, er sucht den Vorwurf, als sei der Gegenstand des Gedichtes schmähliche Verhöhnung der Gattentreue durch den Einwand zu entkräften, daß zwischen Marke und Isolt so wenig als zwischen Tristan und der andern, weißhandigen Isolt je ein eheliches Verhältniß zu Stande gekommen sei, wenn sie gleich vor der Welt Gatten scheinen. Allerdings gedenkt dann Simrock auch in kurzen Zügen der Schluß-Erzählung, der Verschmähung der weißhandigen Isolt seitens Tristan's, des Wahrzeichens des weißen und schwarzen Segels und der gemeinsamen Bestattung, doch wird durch diese Andeutungen ein eigentlicher Abschluß nicht erzielt.

Simrock mußte wohl selbst fühlen, daß er seinem Uebersetzungswerke durch das Schlußwort inhaltlich nicht völlig genug

gethan habe, und so stattete er nach zwanzig Jahren eine zweite Auflage seiner Tristanübersetzung mit einem eigenen Schlußgedichte aus.[2] Diese jüngste aller Tristandichtungen der Neuzeit gehört nun wieder dem Gebiete der Epik an, nachdem eine ganze Reihe von Dichtern nach Hermann Kurz den Stoff dramatisch bearbeitet hatte. Deshalb betrachten wir Simrock's Leistung nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern an dieser Stelle vor den zeitlich vorangehenden Tristandramen.

Die Uebersetzung Simrock's haben wir nicht für sich zu beurtheilen oder auch der älteren Leistung von Hermann Kurz gegenüberzustellen. Nur das Eine sei bemerkt, daß auch Simrock eine freie Diction walten läßt, welche sich weder den Regeln des modernen Versprincips durchaus anbequemt noch die Glätte der Gottfriedischen Dichtersprache wiederzugeben vermag, dennoch aber die einzig mögliche Form für ein so ausgedehntes Gedicht abgab, wenn es nicht in eine unerträgliche Eintönigkeit verfallen sollte. Auch in der Fortsetzung ist diese Weise beibehalten, dazu bestrebte sich der Dichter ganz wie Heinrich von Freiberg und Hermann Kurz im Stil des alten Meisters zu dichten. Fast scheint es mir aber, als habe Simrock die Nachahmung der Gottfriedischen Sprache zu häufig und öfters auch zu äußerlich hervortreten lassen.

Simrock's Fortsetzung ist bei weitem kürzer als die von Hermann Kurz. Offenbar war es ihm nicht um eine eigentliche Weiterführung der Erzählung, sondern um ihren Abschluß zu thun. Deshalb sieht er auch ab von den manigfachen Abenteuern Tristan's während seines Besuchs in Kornwall, von denen das Volksbuch und die Erzählungen der alten Fortsetzer voll sind. Simrock schildert die Vermählung Tristan's mit der weißhandigen Isolt im Ganzen nach der alten Ueberlieferung, aber wie vor ihm Hermann Kurz die Rückkehr Tristan's zur blonden Isolt hinwegließ, so gestattet sich auch Simrock diese kühne Vereinfachung der Fabel. Er geht aber noch weiter und streicht auch das Liebesabenteuer Kaedin's mit der Frau

des Nampotenis. Insoweit hierdurch eine unedele Wendung der Sage vermieden wird, ist Simrock's Verfahren gewiß durchaus zu billigen. Aber dadurch geht ihm auch, wie wir sehen werden, ein dramatischer und tragischer Abschluß verloren.

Die alten Fortsetzer bedienten sich einer Quelle, welche sich von Gottfried's Tradition entfernte; dagegen verwerthen die beiden Fortsetzer der Neuzeit einen Bericht des englischen Gedichtes, den wir aller Wahrscheinlichkeit nach auch bei Gottfried, wenn er bis dahin gelangt wäre, wiederfinden würden: die Erzählung von der Bilderhalle. In der Ausführung des gemeinsam benutzten Stoffes gehen aber beide Fortsetzer ziemlich weit auseinander.

Wir haben die zweifachen Gründe kennen gelernt, die Kurz bestimmten, die Erzählung von der Bilderhalle einzufügen (S. 99). Wenn Simrock in seinem Vorworte sagt, daß die Bilderhalle bei Kurz müßig sei und weder mit den früheren noch späteren Schicksalen des Helden in Verbindung stehe, so kann das nicht zugegeben werden; höchstens dürfte sich behaupten lassen, daß die Bilderhalle etwas lose mit der Erzählung verknüpft ist; aber es genügt dem Leser vollkommen, wenn er erfährt, daß Tristan, dessen Abenteuerlust ja bekannt, auch nach seiner Vermählung noch Fährlichkeiten bestanden habe und zuletzt in Streit mit dem Riesen Beliagog gerathen sei. Simrock findet dem gegenüber allerdings einen besseren Uebergang, für den ihm das englische Gedicht die Wege zeigte. Herzog Jovelin von Karke gibt seinem Eidam Tristan, weil dieser sein eigenes Erbe Parmenie an die Söhne seines Pflegevaters Rual abgetreten habe und somit nicht im Stande sei, seiner Gemahlin Isolt eine Morgengabe zu bieten, ein Drittel von seinem Lande,[3] zugleich als Belohnung für die geleistete Hülfe gegen seine Feinde. Aber diese Schenkung verbindet der Herzog mit dem warnenden Worte:

Nur hüte dich, denn überm Sund
Wohnt der Riese Belagunt:

Der hat, wir wurden's inne,
Viel anders nicht im Sinne
Als Schädigung und Räuberein.

Diese Warnung erregt erst recht die Kampfbegier Tristan's, und es folgt darauf die Fahrt nach dem Zauberschloß des Riesen, der Kampf, der Sieg und das für die Begnadigung erlangte Zugeständniß, daß Belagunt, wie Simrock den Riesen nennt, die Bilderhalle baue. Kaedin wird durch das Anschauen der Bilder umgestimmt; er gibt seinem Schwager Recht, daß der Reiz der weißhandigen Isolt mit der Königin Isolt verglichen erbleichen müsse. — Simrock führt eine neue Person ein, die dem Leser, der die Sage nur aus Gottfried kennt, bisher noch nicht begegnet ist. Die Bilderhalle stellt doch nur die Hauptereignisse in Tristan's und Isoldens Geschichte dar, welche im Gedichte bereits erzählt sind. Wie kommt nun Simrock dazu, in seine Fortsetzung etwas aufzunehmen, was die Leser in der vorhergehenden Uebersetzung gar nicht angetroffen haben? Kaedin bewundert die Schönheit der blonden Isolt; er gesteht, daß er so Schönes nie gesehen, und preist Tristan glücklich, daß er solcher Göttin Huld gewonnen habe. Von Brangaene hat er auch gehört, aber er sehe sie hier nicht im Bilde; ferner gedenkt Kaedin der „Gimele von der Schirniel, schier wie die Herrin klar und hell." Diese Gimele von der Schirniel, ein Hoffräulein der Königin Isolt, begegnet uns in der Eilhartischen Tradition. In sie verliebt sich Kaedin, wie er mit Tristan im Zelte der Königin verweilt, wird aber von ihr zurückgewiesen und muß sich Spott und Neckerei gefallen lassen.[4] Daß Simrock diese Figur aus dem Volksbuche oder aus den alten Fortsetzungen herübernahm, während er doch durch Einführung der Bilderhalle der englischen und mit ihr der Gottfriedischen Tradition folgte, nimmt mich Wunder. Den Grund, eine neue Person neben der Brangaene auftreten zu lassen, glaube ich allerdings zu errathen, aber wir werden sehen: dieser Grund ist nicht triftig genug, um einen Compositions-

fehler zu rechtfertigen. — Kaedin also fragt nach Brangaene und nach Gimele; Tristan verheißt ihm, daß er auch diese noch schauen werde. Die Bilder sind so voll Leben und zauberischer Wirkung, daß sie leibhaftig scheinen. Das englische Tristangedicht erzählt, daß Kaedin (Ganhardin) von dem Anblick der Brangaene so hingerissen wird, daß er im Wahne, das Bild lebe, in Liebe zu ihr erglüht, auf sie zustürzt und sich an der Wand das Haupt blutig schlägt. Diesen Zug benutzt Simrock, aber mit der Veränderung, daß Gimele an die Stelle Brangaenens tritt.

Kaedin wie angewurzelt stand:
Sein Herz gewonnen hatte schnell
Gimele von der Schirniel,
Das lose liebe Mägdelein,
Die ein Wunder schien zu sein
Von Liebreiz und Güte.
Wie er vor Liebe glühte,
Wußt' er sich nicht zu wahren
Und möcht' ihr offenbaren,
Was er im Busen fühlte.
Daß er die Flammen kühlte,
Ihr zu Füßen sah man fallen
Ihn vor den Leuten allen:
Da schlug er eine Brausche
Sich an der Wand im Rausche.

In der zauberischen Wirkung der Bilder findet Simrock auch ein eigenartiges Motiv für Tristan's Untergang. Die Fahrt nach Kornwall fällt, wie bemerkt, bei ihm hinweg, die Liebesgeschichte Kaedin's nicht minder; den Kampf Tristan's für seinen Namensvetter Tristrem, den das englische Gedicht hätte vorzeichnen können, verwerthet Simrock ebenfalls nicht; so mußte die neue tödtliche Verwundung des Helden auf andere Weise herbeigeführt werden. In der Eilhartischen Tradition ist es eine völlig neue Wunde, die Tristan davonträgt; im

englischen Gedichte dagegen empfängt er einen Pfeil in die alte Wunde. Das ist gewiß ein ursprünglicher Zug der Sage, und hier knüpft Simrock an.

Auch Tristan wird im Anschauen der Bilder sinnverwirrt. Er sieht sich selbst auf dem Schmerzenslager; er gedenkt seiner brennenden Wunde, und da kommen aufs neue die Schmerzen wieder; Tristan muß niedersinken und daliegen wie im Bilde. Das Hündlein Petitcriu, das Tristan einst an Isolt geschenkt, leckt Tristan, wie er wähnt, in Wirklichkeit die Wunde, gerade wie Petitcriu sie im Bilde leckt. Der Hund läßt nicht nach mit Lecken, bis ihn Kaedin verscheucht. So rächte sich der Riese Belagunt. Tristan kehrt heim nach Karke und sendet den Freund zur blonden Isolt, damit sie komme und ihn wiederum heile.

Es läßt sich nicht leugnen: diese Erzählung ist so phantastisch wie möglich und wird modernen Lesern, die eine Vorliebe für poetische Visionen hegen, nicht wirkungslos erscheinen. Naturwahr könnte die Situation nur insofern sein, als starke Aufregungen nicht ohne Einfluß auf Verwundungen bleiben. Allein von Seite der Composition läßt sich dagegen einwenden, daß das letzte Siechthum Tristan's hier doch nur zu einem zufälligen wird. Wie viele Kämpfe hat Tristan siegreich bestanden, welche Mühen hat er auf sich geladen, und niemals bricht ihm die alte Wunde auf. Jetzt erst, beim Anblick von Bildern, in Erinnerung vergangener und überstandener Leiden muß ihm das Unheil geschehen? Wir wissen doch, daß die zauberkundige Mutter Isolt die Wunde für alle Zeiten heilte; hält ihre Kunst doch nicht Stand? Und welche Wunde ist es denn? Erhielt sie Tristan nicht im Kampfe mit Morold, gegen den er gerecht und mit Ehren kämpfte? Kann diese Wunde zu einem tragischen Schlusse führen?

Dem Hündlein Petitcriu gibt Simrock, wie er ausdrücklich in seinem Vorworte bemerkt mit einer Hinweisung auf sein Handbuch der deutschen Mythologie, die Bedeutung des

Todesboten. Die meisten Leser würden dieser feinen Beziehung schwerlich inne werden ohne jenen Fingerzeig. Auch ohne dieses mythologische Geheimniß, nur von Seite der Poesie betrachtet, ist der Gedanke, ein Bild Bild und zugleich Wirklichkeit, wenn auch nur gedachte Wirklichkeit sein zu lassen, ein in der romantischen Poesie öfters mit Glück angebrachter Zug, und wir würden an sich gegen die dem Hündlein Petitcriu zugetheilte Rolle auch nichts weiter einzuwenden haben, wenn sie sich nur mit dem voraufgehenden Theile der Sage vereinigen ließe. „Petitcriu", sagt Tristan, „leckt mir hier die Wunde. Und wieder dort an der Wand." Soviel wir wissen, ist zur Zeit, als Tristan in Isoldens Pflege gegeben ist, das Hündlein noch nicht in den Besitz Tristan's gekommen, also auch noch nicht in den Besitz Isoldens. Und wo soll denn der Hund die Wunde lecken? Tristan ist, wie beide Traditionen melden, in die Hüfte verwundet worden. Trägt Tristan nicht diesen Körpertheil verdeckt? Simrock ändert im Widerstreit mit der Erzählung der voraufgehenden Uebersetzung die Wunde in der Hüfte in eine Schenkelwunde um. Aber auch den Schenkel wird Tristan in der Bilderhalle nicht entblößt getragen haben. Und wenn er die Narbe von Kaedin beschauen läßt, ob sie nicht wieder geröthet sei, so genügt doch dazu nur ein kurzer Blick. Diese Einwände mögen der poetischen Situation gegenüber recht nüchtern erscheinen, allein die Dichter und zumal die Fortsetzer dürfen die poetische Freiheit nicht zur Willkür werden lassen. Und noch eins. Wenn das Hündlein dem Verwundeten die Wunde leckte, so konnte das doch nur mit Zustimmung der Aerztin Isolt geschehen. War dieser Liebesdienst des Hundes dem Kranken einst eine Linderung, warum wehrt er ihm denn jetzt, dasselbe zu thun? Das Ergebniß unserer Kritik wird sich somit dahin präcisieren lassen, daß Simrock's Bestreben, die Bilderhalle mit der Vergangenheit Tristan's wie mit seinem künftigen Schicksal in einen organischen und dramatischen Zusammenhang zu bringen, alles

Lob verdient, daß er aber in der Ausführung nicht glücklich gewesen ist, sich in Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche verwickelt und den tragischen Ausgang abgeschwächt hat.

In der kurzgefaßten Schlußerzählung folgt Simrock im Allgemeinen der Sage. Auch die Sühne bringt er so zur Geltung, wie sie in der Sage enthalten ist, zugleich aber erhöht er wie sein Vorgänger Kurz die dichterische und ethische Wirkung dadurch, daß er das Schuldgefühl Marke's, welches die früheren Dichtungen nur andeuteten, hervorhebt und steigert.

Eines aber ist bei Simrock neu und eigenthümlich in diesem Schlusse. Verschieden lautet der Bericht, von wem der König das Geheimniß des Minnetrankes erfährt. Das Volksbuch erzählt uns im Allgemeinen, daß dem König die Märe verkündet worden sei, ebenso Ulrich von Türheim. Dagegen ist es bei Heinrich der treue Kurvenal, der das Geheimniß entdeckt, bei Immerman Brangaene. Auch Kurz läßt Brangaene dem Könige in Angst und Thränen der Minne ganzes Werk gestehn. Bei Simrock erfährt Marke durch Gimele von der Schirniel, welche die Königin begleitet hatte, die schreckliche Kunde. Brangaene konnte die Begleiterin nicht sein, weil, wie die Königin sagt, die Gute ihrer Herrin Leid getödtet habe. Hier übt also Simrock poetische Gerechtigkeit. Brangaene hat somit ihre Schuld gebüßt. Aber auch aus einem zweiten Grunde wird Simrock den Bericht in den Mund eines andern weiblichen Wesens gelegt haben. Marke soll nicht allein das Geheimniß des Trankes, sondern auch den Betrug des liebenden Paares und der Brangaene erfahren. Ein Mann, und das hätte nur Kurvenal sein können, vermochte das nicht zu thun, also hätte es nur Brangaene selbst sein können, die ihre Schande offenbarte. Da hätte der Dichter den Vorwurf der Nachahmung auf sich geladen, er hätte aber auch zugleich auf die Sühne von Brangaenens Schuld verzichten müssen; denn auch sie am Schlusse noch zu opfern, wäre mit gewaltsamer Aenderung der Tradition verbunden gewesen. Aber es ist nicht der einmalige Betrug

Brangaenens allein, von dem der König unterrichtet werden soll; er soll es auch wissen, daß Brangaene sein Weib geworden, daß aber dem Tristan Isolt vermählt gewesen sei bis in den Tod. Und das allerdings konnte Brangaene nicht selbst bekennen, ohne daß der Dichter eine Erweiterung der ganzen Erzählung vornahm. Es hätte der Selbstmord Brangaenens oder ihre Verurtheilung oder endlich ihre Begnadigung erfolgen müssen, wie letzteres so ergreifend in Friedrich Roeber's Tragödie geschieht. So rechtfertigt sich also Simrock's Verfahren, eine völlig neue Person einzuführen. Von diesem Schlusse aus, der eine eigenthümliche Auffassung des Dichters in sich trägt, müssen wir nun das frühere Auftreten der Gimele bemessen. Ihr war nothwendig schon eine frühere Existenz zuzuertheilen, sie mußte schon vorher unsere Aufmerksamkeit erregen, wenn sie nicht am Schlusse gar zu sehr wie eine dea ex machina erscheinen sollte.

Diese wohlüberlegte Erfindung des Dichters war aber, wie wir auseinandergesetzt, mit einer Vermischung der Traditionen und zugleich mit einer Ueberraschung der Leser verbunden. War die Erfindung nothwendig, dann wird diese Vermischung und diese Ueberraschung als ein geringer Schade hinzunehmen sein. Aber war die Erfindung auch nothwendig? oder vielmehr war sie auch statthaft? Ich glaube: nein. Läge uns in Simrock's Dichtung eine ganz selbstständige, freie Schöpfung vor, dann würden wir ihm freudig zustimmen und seine Composition sogar als trefflich begrüßen. Wir dürfen aber niemals vergessen, daß wir es mit einer modernen Fortsetzung zu thun haben, welche sich nicht in einen Gegensatz mit dem vorausgegangenen Gedichte Gottfried's stellen darf. Und bei Simrock finden wir einen Gegensatz.

Wir haben im Eingang die Auffassung Simrock's hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Marke und Isolt wörtlich angeführt. Dieser Gedanke ist nun in der Fortsetzung, wenn auch in etwas verblümterer Weise, poetisch zum Ausdruck ge-

langt. Und in seiner deutlichen Fassung finden wir ihn im Vorworte zur zweiten Auflage wiederholt. Simrock weiß aber sehr gut, daß, was er früher theoretisch geäußert, jetzt seine praktischen Bedenken hat. Denn wir finden bei Gottfried eine Scene geschildert, die uns deutlich sagt, daß der Betrug der Brangaene nur ein einmaliger war, daß Isolt doch die wirkliche Gattin Marke's wurde. Hatte Simrock früher von dieser Scene gesagt, ihre Vorführung lasse sich nur durch die Naivetät des Dichters begreifen, so weiß er sich jetzt dadurch zu helfen, daß er sie in der Uebersetzung „als wahrscheinlich unecht" zwischen Klammern setzt. Ich meine dagegen, daß diese Stelle in keiner Weise die Unechtheit verräth. Die Wahrscheinlichkeit der Unechtheit kritisch zu erweisen, dürfte Simrock schwer genug fallen. Mag die Scene verletzen oder nicht, mag sie der Naivetät des Dichters zuzuschreiben sein oder nicht, genug: sie ist da, und wir haben sie zu respectieren. In der Eilhartischen Tradition ist auch nur von dem einmaligen Betruge die Rede.

Daraus folgt, daß Simrock's Darstellung sich hier von dem Werke Gottfried's mehr entfernt, als es einer Schlußerzählung gestattet sein kann, daß mit der Veränderung andere nicht günstige Abweichungen verknüpft waren, deren poetischer Werth ohne Beziehung auf den nächsten Zweck der neuen Dichtung deshalb nicht in Abrede gestellt zu werden braucht.

Richard Wagner.

Daß in der Tristansage eine Fülle dramatischer Momente enthalten, daß in ihr ein Conflict von grandioser Tragik gegeben ist, wird selbst die einfachste Darlegung ihres Inhaltes zum Bewußtsein bringen. Aber auf den ersten Blick erscheint die Fabel für ein modernes Drama insofern nicht geeignet, als die beiden Liebenden nicht als freie Menschen ihrer eigenen Neigung folgen und ihre Verschuldung allein aus böser Leidenschaft und aus einer verhängnißvollen Lüge gewinnen, sondern unter dem Banne einer höheren Macht, unter einem Zauber stehen. Der Liebestrank verleiht der Fabel etwas Märchenhaftes, und darum würde sie, wenn sie für die Bühne unserer Tage verwerthet werden sollte, vor allem der Oper willkommen erscheinen müssen. Auch sonst mangelt es nicht an Zügen, die uns opernhaft anmuthen: die zauberische Heilung Tristan's, der Kampf mit dem Drachen. Dazu kommt die Gestalt des feindseligen Zwerges, das belauschte Stelldichein am Brunnen, das Leben in der Minnegrotte, die Scene mit dem schwarzen und weißen Segel. Und welch reiche Scenerie, welche Fülle der handelnden Personen bietet sich dar! Für das recitierende Drama wäre hier eine fast übergroße Manigfaltigkeit, aber die Oper, selbst wenn sie sich auf eine Auswahl der Situationen und Gestalten beschränkte, würde am ehesten dieses bunte heitere Leben, diese geheimnißvolle Romantik, diesen düstern Ernst bewältigen und in Einklang setzen können.

Und so ist auch in der That die erste dramatische, für die Bühne bestimmte Bearbeitung, welche der Stoff in der Neuzeit gefunden, ein Operntext. Richard Wagner, der der

mittelalterlichen Sage seine Aufgaben zu entlehnen liebt, konnte sich diesen dankbaren Vorwurf nicht entgehen lassen.

Wer die Tristansage kennt und zumal aus Gottfried's Werke, der wird wohl anzunehmen geneigt sein, daß Wagner in dieser Oper nicht minder wie im Lohengrin und im Tannhäuser ein farbenreiches Bild der ritterlichen Zeit entworfen, daß er die bei Gottfried gezeichneten Charaktere in gleicher Weise dramatisch und musikalisch illustriert habe. Da fehlt es nicht an geeigneten Rollen und Gesangspartieen: der Held Tristan; die Heldin Isolt; die Isolt Weißhand, vielleicht als Coloraturpartie, um nach der alten Schule zu sprechen; Brangaene vielleicht Altistin; König Marke: Bariton; Herzog Morold: Bassist; Kurvenal und Kaedin: zweite Tenöre; Nebenpartieen: der König von Irland und seine Gemahlin, die alte Isolt; Herzog Jovelin; Herzogin Karsie — und wie man sich das weiter denken mag. Für Chöre würde sich auch manigfach Gelegenheit bieten: Chöre von Kriegern, Hofleuten, Schiffern, Jägern. Und um auch der äußeren Dinge nicht zu vergessen: welcher Reichthum an theatralischen Effecten, welche Pracht der Costüme ließe sich nicht hier entfalten! Hätte Wagner seine Oper Tristan und Isolde in früherer Zeit geschaffen, so wäre wohl ein engerer Anschluß an die Sagenüberlieferung und insbesondere an Gottfried's blühendes Gedicht zu bemerken, als er sich thatsächlich kund gibt. Dagegen hat der Operndichter uns ein vollkommen anderes Gemälde gegeben, als wir es uns nach seiner Quelle denken mochten und nach seinen vorhergehenden Schöpfungen erwarten durften. Aber eben dadurch, daß er sich in einer so unerwartet originellen Weise von seiner Quelle entfernte, gewinnt für uns seine Dichtung erhöhten Werth. Ja gerade dadurch ist sie überhaupt für unsere Betrachtung geeignet. Denn wäre sie nur eine, wenn auch geschickte und poetische Dramatisierung der alten Erzählung, wäre sie nur ein Operntext in beliebter Manier, dann würden wir sie inmitten einer Betrachtung der Tristandichtungen der Neuzeit nur um

der Vollständigkeit willen zu erwähnen, nicht aber weiter zu besprechen haben. Nur eine Ausnahme ist es ja bekanntlich, wenn einmal ein Operntext mit zur schönen Literatur gerechnet wird. Die Literaturgeschichte nimmt von dieser Gattung der Poesie nur dann und gelegentlich Notiz, wenn ein in andern Gebieten hervorragender Autor es nicht verschmäht hat, auch einmal als Librettodichter sich zu versuchen. Wenn auch z. B. Opitz, Andreas Gryphius, Gottsched, Lessing, Goethe, Schiller und Herder und unter den Neueren Kotzebue, Friedrich Kind, Helmine von Chézy, Geibel, Scheffel Texte zu Singspielen, Operetten und Opern geliefert haben, so vermochten sie doch der ganzen Gattung nicht zu einer wirklich ästhetischen Werthschätzung zu verhelfen und sie als gleichberechtigt mit dem recitierenden Schauspiel der Gattung Drama überhaupt zuzugesellen. So erscheint die Textbuch-Dichtung nur als ein Anhängsel zur dramatischen Poesie, wenn sie überhaupt der literargeschichtlichen Erwähnung gewürdigt wird.

Ohne Zweifel hat die Entwickelung, welche die Oper genommen, diese Auffassung hervorgerufen, wie sie andererseits die Dichter lähmte. In der That ist auf diesem Gebiete, wenigstens in neuerer Zeit, die Musik die Herrin, die Poesie die Dienerin; die Vereinigung der beiden Künste hat nicht die edele Harmonie finden können wie öfters auf dem Gebiete der Lyrik, wo Wort und Weise unlöslich mit einander verbunden sind und wechselseitig sich tragen und ergänzen.

Es ist bekannt, daß Richard Wagner den althergebrachten Opernstil zu reformieren trachtet. Er will der Poesie nicht allein eine bessere und höhere Stellung innerhalb des musikalischen Dramas erringen, er will sie sogar als ein ebenso wesentliches ästhetisches Element, wie es die Musik ist, behandelt wissen. In wie weit diese Anschauung theoretisch begründet sein kann, brauchen wir hier nicht zu erörtern. Es fragt sich für uns nur, ob Wagner, der bekanntlich Dichter und Componist in Einer Person ist, als schaffender Künstler seinem Ideale

wenigstens in so weit nahe gekommen sei, daß wir in ihm wirklich einen Dramendichter unserer Gegenwart, nicht blos einen Librettisten anzuerkennen haben.

Ganz objectiv wird freilich diese Frage schwer zu beantworten sein. Wie Wagner's Musik, so hat auch seine Dichtweise höchst verschiedenartige Beurtheilung gefunden. Die Begünstigung oder der Tadel der Musik war meist auch mit Begünstigung oder Tadel der Poesie verbunden. Voreingenommenheit oder Partei bestimmte oder trübte auch das Urtheil über den Dramatiker. Im Grunde genommen wäre dies ganz im Sinne Wagner's. Er stellte ja als Princip auf, daß Musik und Poesie in der Oper nicht getrennt werden könnten, daß die eine ohne die andere nicht zu denken wäre, daß nur in ihrer Vereinigung die ästhetische Wirkung ihr Ziel fände. Aber jene zusammenfassende Beurtheilung ist in der That selten so theoretischer Natur: nicht weil es Wagner principiell so haben will, sondern weil ihnen das Ganze gefällt oder mißfällt, darum machen die Freunde oder Gegner keinen Unterschied, darum ist Lob oder Tadel, Anerkennung oder Verwerfung unbewußt auf Wort und Ton gleichermaßen gerichtet.

Andererseits machen wir wieder die Bemerkung, daß das große Publikum einer Trennung zwischen Musik und Poesie nicht bewußt wird, weil es die beabsichtigte höhere Geltung der letzteren gar nicht merkt. Ihm sind die Opern Wagner's keineswegs neue und eigenartige Gebilde, es geht in eine Oper Wagner's eben so, wie es eine von Mozart, Meyerbeer oder Rossini besucht. Das große Publikum unterscheidet nur zwischen den Opern, in denen alles gesungen wird und den andern, in denen auch gesprochene Rede vorkommt, also zwischen der sogenannten großen Oper und der sogenannten Spieloper.

Jedenfalls haben aber die Kunsthistoriker, die Literarhistoriker und die Aesthetiker die Verpflichtung, eine Scheidung vorzunehmen, wenn sie beurtheilen und einordnen sollen. Aber auch bei ihnen wird das Urtheil über einen lebenden Künstler

selten die Objectivität gewinnen, welche einer abgeschlossenen Thätigkeit und einer zeitlich entfernteren Erscheinung zu Theil werden kann. Und selbst die möglichste Objectivität wird als eine Parteinahme erscheinen; denn der Anhänger Wagner's wird eine Ausstellung, einen Tadel nicht vertragen, und der Gegner nicht die Anerkennung und das Lob.

Für die Gegner mag es schon eine Ketzerei sein, wenn Richard Wagner unter den Tristandichtern der Neuzeit überhaupt genannt wird, und wir nehmen sogar die Schuld auf uns, ihm als Tristandichter eine eingehendere Betrachtung zu widmen. Ja, ich halte Richard Wagner für einen wirklichen Dichter, für einen Mann, ausgerüstet mit ganz bedeutender dichterischer Anlage, ja sogar mit dichterischer Genialität, aber leider auch für einen Dichter, der in der Ausführung seiner Gedanken nicht über den Dilettantismus hinausgekommen ist.

Glücklicherweise kommt aber diese Erwägung für unsere Aufgabe nicht in Betracht. Wir haben es nicht mit Einzelheiten der Sprache zu thun, mit ihren Schönheiten und mit ihren Unschönheiten. Wir prüfen die dramatische Composition im Ganzen, wir betrachten die Charaktere, wir sehen vor allem zu, welche neuen Motive der neue Dichter in den alten Stoff getragen hat. Nur was die einzelnen Personen sagen, nicht wie sie es sagen, erregt unsere Aufmerksamkeit. Es ist ja nicht schlechthin ein modernes Gedicht und speciell nicht ein modernes Drama, welches wir zu betrachten haben, sondern eine Tristandichtung der Neuzeit, die uns zur Beurtheilung vorliegt. Diese beschränktere Aufgabe beschränkt auch unser Urtheil. Wir haben hier den wahren Dichter vor uns, nicht den unfertigen Verskünstler.

Und dennoch müssen wir auch der Form gedenken, nicht sowohl um ihrer selbst willen als weil sie gerade mit zum Verständnisse der ganzen Dichtung dient.

Nur ein Blick in das Textbuch zu Tristan und Isolde zeigt uns eine bedeutende Abweichung von den vorhergehenden

Werken, von Tannhäuser und Lohengrin. Die Oper Tristan und Isolde besteht durchgängig aus ganz kurzen Verszeilchen; in jenen beiden Opern finden wir, abgesehen von einzelnen Liedstrophen, die ausgedehnteren Verse des recitierenden Dramas wieder, den fünffüßigen Jambus. Wir lesen hier einen Text, der sich in seinem Stil von dem Pathos und der Rhetorik der Schiller'schen Sprache beeinflußt zeigt. Ganz anders in Tristan und Isolde. Hier finden wir nichts von der früheren Klarheit, von dem früheren Schwunge. An deren Statt ist mit Ausnahme einiger wenigen hochpoetischen und großartigen Stellen eine spröde Ausdrucksweise getreten, Wendungen, die in ihrer gesuchten Kürze, Schwerfälligkeit und Verschrobenheit sich dem Verständnisse nur mühsam erschließen; öfters sogar begegnen wir neben platter Prosa dem blühendsten Unsinn. Woher, so fragen wir erstaunt, diese seltsame Wandlung?

Wir finden für diese Frage eine doppelte Antwort.

Die Sprache in den beiden populärsten Opern Wagner's, im Tannhäuser und im Lohengrin, die uns in der That poetisch erscheint und uns die ganze Dichtung auch ohne Musik gleich einem recitierenden Drama genießen läßt, ist in ihrer stilistischen Schönheit für die musikalische Composition zu wortreich, zu ausdrucksvoll, zu dichterisch ausgeführt; sie läßt dem Tondichter zu wenig übrig oder stellt ihm allzuhohe Forderungen. Ja, ich gehe noch weiter und behaupte: sie ist öfters thatsächlich der Musik überlegen, wirkungsvoller als diese. Es kann gar nicht in Abrede gestellt werden, daß manche Stellen in ihrer schwunghaften Rhetorik auf der Bühne gesprochen sich viel schöner erweisen würden als gesungen*), vorausgesetzt natürlich,

---

*) Unter vielen Beispielen nur eines. Der Gesang Wolfram's von Eschenbach im Sängerkriege beginnt:

„Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
Welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, —
Ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün."

daß der vortragende Schauspieler auch die Worte im Geiste der Dichtung zur Geltung brächte. Wohl jeder Componist würde durch einen solchen Text, wie ihn Wagner für sich selbst gefertigt hat, gehemmt sein. Auch der Operncomponist braucht Lyrik, nicht Pathos und Rhetorik. Und so mag wohl auch der Dichter Wagner dem Componisten Wagner auf die Länge nicht genügt haben. Der Componist verlangte eine andere Sprache, weil jene, die sich so hoch über die der vorausgegangenen Operntexte erhob, nun auch seine eigene Musik zu beherrschen und zu überragen drohte. Das würde also ein innerer und principiell ästhetischer Grund gewesen sein, die gewohnte Bahn zu verlassen und einen neuen Weg zu suchen und einzuschlagen. Aber selbst wenn unsere Vermuthung und Deutung sich als verfehlt erweisen sollte, so steht es doch thatsächlich fest, daß dieser neue Weg ein Abweg, eine Verirrung war. Denn nun befindet sich Wagner auf einmal wieder auf dem geflohenen und verabscheuten Pfade der alten Librettomacherei. Solche Poesie wie im Tristan und in den folgenden Opern mag nur in Verbindung mit der Musik erträglich sein, sie als dichterische Schöpfung auch formal zu genießen, ist schlechterdings unmöglich.

Aber es kommt noch ein zweites hinzu, und das ist für unsere Betrachtung das Wichtigere.

Chronologisch folgt Tristan und Isolde auf Lohengrin. Aber noch ehe Wagner dazu gelangte, den Tristan zu veröffent-

Und in diesem gewiß sehr schönen Pathos geht es fort. Das ist nun kein Lied, und in solcher Weise haben auch unsere alten Minnesänger nicht gesungen. Einigermaßen wird dieser Rede durch die Reime aufgeholfen, aber lyrisch wird sie deswegen doch nicht. Wagner, der Componist, läßt diese Worte auch nicht eigentlich singen, sondern nur gesanglich declamieren, und da ist nicht zu leugnen, daß er seine Aufgabe trefflich gelöst hat. Aber eine Wirkung macht diese durch Harfenaccorde unterbrochene, abgerupfte Declamation gar nicht; es ist schade um die schönen Worte, die von einem guten Sprecher gut vorgetragen zünden würden.

lichen, hatte er sich schon mit den Nibelungen beschäftigt, und eben diese letzte und umfangreichste seiner Schöpfungen übte, als sie noch im Entstehen war, einen großen Einfluß auch auf die Gestaltung der Tristanoper, sowohl hinsichtlich ihrer Form, als auch hinsichtlich ihres Inhaltes und Charakters.[1] Ich komme hier auf einen Eingangs ausgesprochenen Gedanken zurück: hätte Wagner, als er unter den altdeutschen Sagen und Dichtungen nach Stoffen suchte, den Tristan etwa vor dem Lohengrin gewählt und in Angriff genommen, so würden wir ein dichterisch wohlgefälliges Werk erhalten haben; wir würden ohne Zweifel in der Diction die Worte Gottfried's von Straßburg durchklingen hören, wir würden im dramatischen Aufbau ebenfalls einen Anschluß an den alten Meister gewahren, wenn sich freilich Wagner auch Abweichungen zum Besten seines Werkes gestattet und neue dichterische Motive gesucht und verwerthet hätte.

Die Nibelungenoper schuf Wagner bekanntlich nicht im Anschluß an unser allbekanntes und berühmtes Nationalgedicht. Seine Studien führten ihn auf die nordische Sagengestalt, auf die Edda, auf die altgermanische Götter- und Riesenwelt. Das war ihm ein Anlaß, nachdem er sich für diese Tradition und solche Elemente entschieden, auch die Sprache dem Inhalte anzupassen. Der in das nordische Wunderland und in graueste Vorzeit gelegte Stoff sollte durch die Anwendung der alten Stabreimform sein charakteristisches Costüm, sein echtes Colorit gewinnen. In solcher Weise gab Wagner für die Stilisierung die gewohnte Poesie und somit überhaupt die Aesthetik der Sprache Preis. Und in Tristan und Isolde gewahren wir die Anfänge dieses Formen- und Stilwechsels. Noch läßt Wagner meistens, aber nicht regelmäßig, sondern nur da, wo er sich ihm darbietet, den Endreim in seinem Recht, aber daneben bedient er sich auch des Stabreims. Aber außer diesem formalen Charakteristicum gewahren wir die Nachahmung des Stils der Eddasprache, aber beileibe nicht der alten echten,

sondern diese uns so seltsam und verzwickt klingenden, unverständlichen und oft unsinnigen Wendungen sind in das Wagnerische übersetzte Reminiscenzen der Edda-Uebersetzungen Ettmüller's und Simrock's.

Wichtiger für uns als Einzelheiten der Sprache ist der Stil in seiner Gesammtheit und wichtiger als dieser sprachliche Stil ist der Charakter der Dichtung, deren Außenseite nur in diesem stilistischen Gepräge sich darstellt. Die Nibelungenoper hat auch hier der Tristanoper die Wege gezeigt. Zwar hat uns Wagner nicht die mythische Grundlage der Tristansage enthüllt, er folgt den Grundzügen des deutschen Ritterromans, aber der Romantik hat er seinen Stoff nahezu entkleidet. Es umweht uns in diesem Dichtergebilde der Geist der nordischen Poesie. Düster und dämonenhaft erscheinen Handlung und Gestalten. In graue Vorzeit werden wir zurückversetzt. Und im Einklange mit diesem Charakter der Dichtung steht auch der Inhalt nach seiner stofflichen wie nach seiner dramatischen Seite.

Wenn wir im Einzelnen an der Sprache Wagner's im Tristan Anstoß nehmen, was wir aber unserer Aufgabe gemäß nur im Allgemeinen zu berühren, nicht durch Beispiele zu belegen brauchten,[2] zumal wir noch Gelegenheit finden, einzelne Stellen anzuführen, so muß uns doch die Dichterkraft bedeutend erscheinen, welche es vermochte, einem bekannten Stoffe einen vorher nicht geahnten Stimmungscharakter zu verleihen. Läßt sich das Wesen solcher Veränderung mehr fühlen und andeuten, als ausführlich schildern, so werden wir vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit auf diejenigen Umwandlungen der Fabel hinzulenken haben, welche einmal überhaupt dem Geiste der modernen Dichtung entsprechen und sodann vom Dichter eigens zum Besten seines speciellen Zieles vorgenommen worden sind.

Hier muß von vornherein das Bekenntniß abgelegt werden, daß die von Wagner gebotene Handlung Züge enthält, welche entschieden eine hohe dichterische Kraft bekunden. Trotz aller

Wunderlichkeiten der Form dürfen wir doch Wagner's Drama als ein vollberechtigtes Glied in der Kette der neuen Tristandichtungen anerkennen um seines Baues, um seiner dichterischen Motive willen. Doch scheint uns Wagner auch nicht überall mit seiner Wahl glücklich gewesen zu sein.

Verändert also hat Wagner die alte Sagenüberlieferung. Diese Veränderung besteht zunächst in einer Vereinfachung, in einer Abkürzung des Inhalts und der Handlung. Daß ein Librettodichter in unsern Tagen sich nicht mit der gewissenhaften Treue eines Hans Sachs an die Quelle anschließen kann, liegt auf der Hand, aber Wagner hat das Aeußerste in Verwerfung des dramatisch Entbehrlichen geleistet. Bei ihm ist die ganze Tristansage auf folgende Momente zusammengedrängt: der Liebestrank, das Erwachen der Liebe, die Sünde, die Strafe und Sühne. Ohne Zweifel ist das auch der Kern der Sage und zugleich ihr wahrhaft dramatischer Gehalt. Mit der Zusammenziehung der Erzählung aber war die Aufgabe verbunden, die außerhalb des Hauptinhaltes stehenden, aber doch unentbehrlichen Momente und Motive, welche das Epos weitläuftig ausführt, in das enge dramatische Gefüge mit aufzunehmen und zwar so, daß sie als Erinnerungen in die Handlung verwoben werden, was natürlich eine etwas umständliche Exposition nothwendig macht, oder daß sie mit dichterischer Freiheit verändert die Handlung bestimmen und weitertreiben.

Alle Begebenheiten vor der Abreise von Irland werden als bereits geschehen angenommen. Wir werden allsogleich auf das Schiff versetzt, welches Isolt, die Königstochter von Irland, unter Tristan's Hut ihrem Bräutigam, dem König Marke von Kornwal und England zuführen soll. Brangaene ist auch bei Wagner die vertraute Begleiterin Isoldens, auch bei ihm ist Kurvenal der treue Freund Tristan's. Abweichend von Gottfried, aber gewiß psychologisch fein und für das moderne Drama angemessener stellt Wagner das Verhältniß dar zwischen Tristan und Isolt. Sie lieben sich schon im Stillen, noch ehe sie den

Liebestrank gekostet haben. Isolt liebt den Helden mit dämonischer Leidenschaft, aber ihre Liebe vermählt sich dem Hasse, weil der herrliche Mann sie verschmäht und für seinen alten Oheim Marke um sie geworben hat. Tristan's Liebe ist stiller; er entsagt der Geliebten, um die höhere Pflicht der Treue zu erfüllen; er beobachtet ihr, der Braut seines Königs gegenüber eine züchtige Zurückhaltung. Tristan's Liebe ist von Wagner nur angedeutet, in der Darstellung mag das mehr offenbar werden als durch die Worte der Dichtung. Den Liebestrank hat Wagner beibehalten; er konnte das um so mehr, als der Oper das Wunderbare angemessen und charakteristisch ist. Dadurch aber, daß eine Neigung schon in Tristan's und Isoldens Herzen Wurzel geschlagen, ist der Liebestrank nur die Erfüllung, nicht die Ursache der sündhaften Leidenschaft.

Ursprünglich ist der Glaube an einen Zauber des Liebestranks nur eine dichterisch symbolische Auffassung von der zauberischen Allgewalt der Minne. Im Laufe der Zeit wird diese Auffassung eine materialistische, der Liebestrank wird zum körperlichen Medicament, welches auf zauberische Weise gewonnen und bereitet seine zauberische Wirkung ausübt. Wenn bei Wagner die Liebenden erst nach dem Genusse des Tranks zu wirklichem Bewußtsein ihrer Leidenschaft und zu deren Offenbarung gelangen, so gewinnt hier zu einem Theile der Liebestrank wieder die Geltung des Symbols. Entsagte der Dichter nicht durchaus dem wunderbaren Begebnisse, so ließ er doch die Liebenden nicht zu ganz willenlosen Opfern des Schicksals werden. So ist gewissermaßen eine Vermittelung zwischen der Sagentradition und der modernen Auffassung von der Freiheit des Individuums gefunden, und das, meinen wir, ist für einen Dichter der Neuzeit auch ein dichterisches Verdienst.

Dies Verdienst wird aber noch erhöht, wenn es dem modernen Dramatiker gelingt, den Liebestrank zu einem wirklich dramatischen Momente zu gestalten. Und ich glaube, das ist Wagner gelungen. In der Sage ist die Scene, in der die

Liebenden die Minne aus einem Glase trinken, zwar eine folgenschwere, verhängnißvolle Begebenheit, aber doch keine dramatische Begebenheit; sie ist durchaus zufällig. Sie steht in gar keiner Beziehung zur vorausgehenden Handlung, sie geht nur aus Tristan's Verlangen hervor, den Durst zu stillen. Und daß Isolt den Trank mit genießt, ist in den alten Erzählungen nur auf die Höflichkeit Tristan's gegründet, der seiner Reisegefährtin den Becher ebenfalls anbietet. Höchstens könnte man die Fahrlässigkeit der Brangaene in einen wirklich dramatischen Zusammenhang mit dem Liebestranke bringen, aber dieses Motiv wird kein Dramatiker benutzen mögen. Wie nun bei Wagner der Liebestrank auf eine bestimmte Absicht und That zurückgeht, zeigt der Verlauf der Handlung, den ich in kurzen Zügen skizziere. Von allem Theatralischen aber sehe ich ab, so weit es nicht mit der dramatischen Handlung unmittelbar zusammenhängt.

Die Oper wird eröffnet durch das Lied eines jungen Seemanns, welches Isolt in ihrem Zelt auf dem Vorderdeck mit anhört. Sie bezieht das Lied auf sich und namentlich die letzten Worte: „Frische Maid, du wilde, minnige Maid" klingen ihr wie Hohn. Sie fragt Brangaene, wo sie seien, und Brangaene verkündet, noch vor Abend würden sie das Land, nämlich Kornwal, erreichen. „Nimmermehr, nicht heut, nicht morgen!" ist die leidenschaftliche Antwort Isoldens. Nun weiß Brangaene, daß ihre Herrin von einem verborgenen Weh gedrückt ist, welches ihr das Leben unwerth macht. Isolt zürnt in wildem Schmerze der Mutter, welche die Macht vergab, über Meer und Sturm zu gebieten, welche nur die zahme Kunst der Zauberei übe, Balsamtränke zu brauen. Sie würde, wenn sie die Gewalt besäße, dem Meer gebieten, das Schiff zu verschlingen. Brangaene sieht ihre Ahnung erfüllt; Isoldens kalter Abschied von der Heimath, ihr Elend und ihre Verstörung auf der Fahrt drängt sie jetzt zu der bittenden Frage nach der Ursache ihrer Qual. Isolt, der Frage nicht achtend,

verlangt nach Luft und befiehlt, das Zelt zu öffnen. Es geschieht, Isolt erblickt den Tristan und heftet ihre Augen starr auf ihn. Sie redet sich und Brangaene ein, als sei er ein Knecht und ein Feigling, der nicht wage, ihr zu nahen, der ihr, der Herrin, die schuldige Ehrfurcht versage. Tristan soll zu ihr kommen. Auf Brangaenens Frage, ob sie ihn bitten solle, die Herrin zu grüßen, erwidert Isolt:

> Befehlen ließ' dem Eigenholde
> Furcht der Herrin, ich, Isolde,

d. h. in einfaches Deutsch übersetzt: sie ließe ihn nicht bitten, sondern sie ließe ihm, dem Eigenholden, dem Leibeigenen, dem Vasallen, befehlen, ihr, der Herrin, Ehrfurcht zu erweisen.

Der Auftrag wird ausgerichtet, aber Brangaene spricht nur zuerst von dem Wunsche Isoldens, Tristan zu sehen, dann steigernd von den Diensten, welche die Herrin wolle, daß er ihr sogleich nahen möge. Tristan erklärt sich willig, ihr zu dienen; doch, wenn er jetzt das Steuer verließe, wie könne er den Kiel sicher lenken zu König Marke's Land? Auf diese Antwort, welche eine Weigerung durchklingen läßt, wiederholt Brangaene wörtlich jenen harten Befehl Isoldens. Da springt der treue Kurvenal auf und ertheilt an seines Herren Statt die Antwort. Ein solcher Held wie Tristan, der Kornwall und England an Irlands Maid vermache, der könne dieser, die er selbst seinem Oheim schenke, nicht eigen, nicht dienstbar sein. Und Kurvenal singt dann trotz der Abwehr Tristan's ein Lied von Tristan's Sieg über Morold von Irland.

Brangaene kehrt in Bestürzung zu Isolt zurück. Diese hat das ihr zur Schmach gesungene Lied Kurvenal's wohl gehört; sie könne ein anderes erwidern, und nun erinnert sie an die Heilung des verwundeten Tristan, der als „Tantris“ zu ihr gekommen, von ihr bald als Tristan erkannt worden sei, nachdem sie die Scharte gewahrt, in welche der Splitter sich genau gefügt habe. Aber sie habe die Rache für

Morold's Tod nicht vollzogen, sie habe sich, als Tristan ihr in die Augen geschaut, seines Elends erbarmt und ihn geheilt, damit er heimkehre und sie nicht mehr mit dem Blick beschwere. Dank und Treue schwur ihr Tristan, aber wie halte er Eide? Wenn Morold noch lebte, so würde ihr und ihrem Lande die Schmach erspart worden sein, daß ein zinspflichtiger Vasall um sie werbe. Sie habe sich selbst die Schmach durch ihr Mitleid bereitet. Sie schließt ihren Erguß mit den Worten: „Fluch dir, Verruchter! Fluch deinem Haupt! Rache, Tod! Tod uns Beiden!"

Brangaene sucht die Herrin zu beschwichtigen. Tristan's Dank und Lohn könne nicht höher sein, als daß er ihr in edeler Entsagung die herrlichste der Kronen darbringe. Sei Marke ihr nicht werth, dem ein so hehrer Held diene? Isolt antwortet: „Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nahe zu sehen, — wie könnt' ich die Qual bestehen." Isolt meint: ungeminnt von mir; es sei eine Qual für sie, diesen herrlichen Mann, den sie hasse, stets sehen zu müssen. Aber Brangaene, ahnungsvoll mißverstehend, glaubt: ungeminnt von ihm, bezieht es auf den Mangel der Liebe Seitens Tristan's, und weist Isolt auf die Zauberkünste der Mutter. Dieser Rath ist Isolt willkommen. Sie fordert von Brangaene den Schrein mit den Zaubertränken. Sie ergreift ein Fläschchen; es ist — zum Entsetzen Brangaenens — der Todestrank.

Die Rufe des Schiffsvolkes mahnen Isolt an die Nähe des Landes. Kurvenal kommt eilends und fordert die beiden Frauen auf, sich rasch zur Ankunft zu rüsten. Isolt weigert sich, mit Tristan vor Marke zu treten, wenn er nicht vorher sie wegen der noch ungesühnten Schuld versöhne. Kurvenal geht, um den Befehl zu vollziehen; Isolt nimmt leidenschaftlich Abschied von Brangaene mit der Bitte, Vater und Mutter zu grüßen, und heischt von ihr, den Trank zu bereiten, den Sühnetrank für Tristan. Da fleht Brangaene die Herrin um Schonung, aber Isolt fordert sie selbst zur Schonung auf und

mahnt sie an ihre Treue. Tristan erscheint. Isolt wirft ihm vor, er habe ihr Ehrfurcht und Gehorsam versagt. Aber Tristan erwidert, die Sitte habe ihm, dem Brautwerber, geboten, die Braut zu meiden. Da erinnert Isolt ihn an eine andere Sitte, den Feind zu sühnen; Blutschuld schwebe zwischen ihnen. Tristan beruft sich auf die bereits dargebrachte Sühne, auf die Urfehde, die im offenen Feld geschworen worden sei. Diese Sühne läßt Isolt für sich nicht gelten; sie habe Rache für Morold, ihren Verlobten, geschworen. Sie habe Tristan geheilt, damit den Gesundeten der Mann schlüge, der Isolden ihm abgewann. „Da die Männer sich dir vertragen, wer muß nun Tristan schlagen?" Finster entgegnet Tristan, wenn Morold ihr so werth sei, so solle sie das Schwert wieder nehmen und es nicht wieder fallen lassen. Das verweigert Isolt. Sie könne nicht dem König Marke seinen besten Knecht erschlagen. Sie will statt dessen mit ihm Sühne trinken. Tristan trinkt, Isolt ruft: „Betrug auch hier? Mein die Hälfte", entwindet ihm den Becher und nach den Worten: „Verräther, ich trink' sie dir!" trinkt auch sie. Statt des Todestrankes haben sie den Liebestrank genossen. Allsogleich ist auch die Wirkung des Zaubers da. Die Umarmung des liebenden Paares gewahrt Brangaene voll Verzweiflung: „Wehe! Wehe! Unabwendbar ewige Noth für kurzen Tod! Thör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor!" Aus diesen Worten, welche die Liebenden nicht vernehmen sollen, wird uns offenbar, daß Brangaene, die nur gezwungen der Herrin den Becher bereitete und darreichte, den Trank verwechselt hat. Die Liebenden werden durch Brangaenens Klagen aufgeschreckt aus ihrer stummen Umarmung, und nun sagen sie einander, was ihre Herzen bewegt. Die Ufer zeigen sich, Brangaene schmückt Isolt mit dem Königsmantel, die nicht weiß, wie ihr geschieht. Auf ihre Frage: „Wo bin ich? Leb' ich? Ha, welch ein Trank?" antwortet Brangaene verzweiflungsvoll: „der Liebestrank!" Mit dem Rufe: „Muß ich leben?" stürzt

Isolt ohnmächtig an Tristan's Brust. Das Schiff landet. Hier endet der erste Aufzug.

Das, was man gewöhnlich Handlung zu nennen pflegt, Handlung in scenischem Sinne, findet sich nicht viel in diesem ersten Acte: er besteht fast durchaus aus Zwiegesprächen. Aber dennoch schreitet die dramatische Handlung in kurzer Zeit mächtig vorwärts, und sie würde für ihren Mittelpunkt, den Liebestrank, noch mehr beschleunigt worden sein, wenn Wagner nicht so viel aus der Vergangenheit in die Exposition hätte verflechten müssen.

Die Erzählung wird es erwiesen haben, daß im Gegensatze zur Sagenüberlieferung der Liebestrank durchaus aus einem dramatischen Anlaß hervorgeht. Aber nicht allein die Liebenden genießen ihn mit Absicht und Bewußtsein, wenn sie auch nicht ahnen, was sie genießen, sondern auch der Brangaene ist hier eine thätig eingreifende Rolle zugetheilt. In der Sage ist sie nur eine unvorsichtige Hüterin, hier bereitet und reicht sie selbst den Trank. Aber noch mehr. In der Sage lädt sie wohl eine Schuld auf sich, aber wie verhängnißvoll diese Schuld auch werden sollte, so ist sie doch nur eine passive. Bei Wagner ist Brangaenens Schuld dagegen echt dramatisch und echt tragisch. Sie gehorcht einem Befehle, indem sie einen Trank darreicht, aber sie mißachtet zugleich den Befehl, indem sie einen andern Trank als den gewünschten wählt.

Wir müssen die Schuld Brangaenens näher erörtern, weil sie sich an das Hauptmotiv der ganzen Handlung anknüpft. Wir müssen es um so mehr, als der Dichter Zweifel übrig gelassen hat. Es versteht sich, daß wir bei unserer Betrachtung manchmal der Handlung vorgreifen und zur Erläuterung Späteres heranziehen müssen.

Wagner ist offenbar nicht immer verstanden worden. So finde ich in einem überschwänglichen Buche eines seiner glühendsten Verehrer der Schuld Brangaenens auch mit keiner Silbe ge-

dacht.[3] Und das ist sehr erklärlich; denn Wagner hat in seinem Textbuche zunächst dem Leser gar keinen Fingerzeig gegeben, daß Brangaene den Trank verwechseln soll, während er doch sonst scenische Angaben nicht unterläßt. Glaubte er, daß jene von uns angeführten Worte: „Thör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor" allein und an und für sich hinreichend seien, um jedem Leser sogleich die Situation klar zu machen? Ich habe die Oper nicht gesehen, ich bin erst durch nähere Beschäftigung und durch spätere Stellen auf die Handlungsweise der Brangaene geführt worden. In der That verwechselt Brangaene, wie ich aus München erfahren, den Trank vor den Augen des Publikums. Sie thut es hinter dem Rücken Isoldens in dem Augenblicke, als Tristan vor der Herrin auf deren Befehl erscheint. Aus jenen Worten kann der Leser schließen, daß sich Isolt selbst in der Wahl des Trankes vergriffen hat, und daß Brangaene zuerst diesen furchtbaren Irrthum bemerkt. Das trugvolle Werk thör'ger Treue kann er auf den unheilvollen Rath Brangaenens beziehen, die thör'ge Treue vielleicht auch darauf, daß Brangaene in ihrer Liebe zu Isolt die Wahl des Todestrankes geschehen ließ, vielleicht auch auf die Mutter Isoldene, welche in ihrer Treue diesen ungeahnten schrecklichen Zauber verschuldete. Alle diese Deutungen sind aber nun nicht mehr nöthig, wenn sich jene Worte auf Brangaenens willkürliche Handlung beziehen sollen.

Aber wenn wir auch von Wagner im Textbuche die bestimmte scenische Vorschrift erhalten hätten, die bei der Darstellung zur Geltung kommen muß, so wären damit noch nicht alle Zweifel gelöst. Es bleibt die Frage bestehen: hat Brangaene mit Absicht statt des Todestrankes den Liebestrank gewählt, oder hat sie einen unschuldigen Trank wählen wollen und den Liebestrank ergriffen? Hier kann uns nur die Dichtung Aufklärung verschaffen. Für beide Auffassungen lassen sich Gründe finden.

Brangaene wählt mit Absicht den Liebestrank. Sie ist

es ja, welche der unglücklichen Isolt den Rath ertheilt, Hülfe bei den Zaubermitteln der Mutter zu suchen, nachdem sie glaubt, die still Liebende beklage die Kälte und die unbesiegliche Zurückhaltung Tristan's. Nach Wagner's Vorschrift soll sie „mit geheimnißvoller Zutraulichkeit ganz nah zu Isolden" sprechen:

Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Und daß diese Künste sich nur auf Liebestränke beziehen, wie einer für Marke und seine Braut bestimmt war, darüber lassen die Worte vorher gar keinen Zweifel.

„Doch, der dir erkoren,
wär' er so kalt,
zög' ihn von dir
ein Zauber ab,
den bösen wüßt' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht."

Isolt folgt dem Rathe, läßt den Schrein mit den Gläsern bringen und ergreift den Todestrank. Wie nun Brangaene inne wird, welch schreckliche Folgen ihre Unbedachtsamkeit, ihre aus Liebe zu ihrer Herrin begangene Verrätherei nach sich ziehen soll, da will sie ihren Fehl wieder gut machen, da will sie Isolt nicht sterben lassen, und darum verwechselt sie den Trank. So gut sie vorher das Mittel des Trankes zur Beglückung Isoldens als rathsam erkannte, so gut kann es ihr nachher um so dringender geboten erscheinen, als dieser Liebestrank zugleich ein Mittel der Lebensrettung zu werden verspricht. Sie weiß, was sie durch diesen Betrug anstiftet.

Kein Wort der Verwunderung, kein Wort der Klage, daß wider ihren Willen der Trank auch den Minnezauber hervorrufen wird oder hervorgerufen hat, tönt von ihren Lippen, sondern der Verzweiflung über das Unvermeidliche geben die Worte Ausdruck:

Thör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor.

Im Einklange mit dieser Auffassung würde eine Aeußerung der Brangaene sein, die sich im Zwiegespräche zwischen ihr und Isolt findet vor der großen Liebesscene des zweiten Actes.

Brangaene warnt Isolt vor dem falschen Freunde Melot. Sie will in ihrer Ahnung der Gefahr das Licht nicht löschen und bricht in Klagen aus, daß sie diese Noth verschuldet.

O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unsel'gen Tranks!
Daß ich untreu
einmal nur
Der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine schmählichste Noth,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge es wissen.

In die Prosa übersetzt bedeutet das doch nur: ich habe dich betrogen durch die Verwechselung des Trankes. Hätte ich deinen Befehl vollführt, den Todestrank zu bereiten, so wärst du todt. Ich that es nicht, handelte eigenmächtig und habe dadurch deine und Tristan's Liebe und mit ihr eure Schmach und Gefahr auf dem Gewissen.

In dieser Klage und Anklage finden wir wiederum keine Andeutung, daß Brangaenens willkürliche That einen ungeahnten und unbeabsichtigten Erfolg hatte. Es spricht sich sogar ein gewisser Stolz in jenen Worten aus, daß sie die Urheberin dieses schrecklichen Liebesglückes sei. Dürfte Brangaene diese ganze Situation ihr „Werk" nennen, wenn sie die Wirkung ihrer That nur aus einem Zufall herleiten könnte?

Ihr Werk freilich ist es so oder so. Wenn Wagner, was ich allerdings nicht glaube, dem Zufall die Macht einräumen, wenn er die Brangaene nur als Lebensretterin, nicht als bewußte Kupplerin angesehen wissen wollte, so mußte er auch dafür sorgen, daß womöglich schon im ersten Acte dies klar und deutlich zum Ausdruck kam. Wohl ist der Brangaene durch das ganze Stück eine bedeutsamere Rolle zugetheilt worden als in der alten Sagenüberlieferung, aber sie hätte, wenn sie in der That den Liebestrank mit Absicht reichte, als die Trägerin einer individuellen tragischen Schuld noch mehr in den Vordergrund gestellt werden und am Schlusse geopfert werden müssen.

Daß namentlich das Letztere nicht geschieht, macht uns wieder irre. Wir schließen daraus, daß doch vielleicht unsere Erwägung nicht fest begründet, die Annahme eines Zufalles nicht ausgeschlossen sei. Hat Wagner den Liebestrank beibehalten und doch der modernen Auffassung ein Zugeständniß gemacht, so kann er auch den Zufall, der allein in der Sage waltet, mit der dramatischen Veränderung der Situation in Verbindung gesetzt haben. Jener Schrein mit den Gläsern hat ja auch Medicamente anderer Art enthalten. Brangaene kann ein beliebiges Fläschchen ergriffen und sich in der Wahl geirrt haben. Deutet darauf nicht auch ein Wort Brangaenens selbst? Brangaene hat das Geheimniß des Trankes dem König Marke vertraut. Sie verkündet das selbst der Isolt, als sie aus ihrer Ohnmacht erwachend in Brangaenens Armen wieder zu sich kommt. Da sagt Brangaene von sich: „Ihre blinde Schuld hat sie gesühnt." Blinde Schuld? Eine Schuld auf jeden

Fall hat sie begangen. Aber ist das eine „blinde" Schuld, wenn sie mit Absicht den Liebestrank statt des Todestrankes wählte? Das kann doch nur blinde Schuld genannt werden, wenn sie den unseligen Liebestrank blindlings wählte. Oder soll „blind" auf ihre blinde Liebe zu Isolt gehen? Könnte sie diese bewußte Schuld einfach durch ihr Bekenntniß sühnen? Könnte solcher Schuld gegenüber der König Marke nur auf die Versöhnung mit den Liebenden bedacht sein, ohne an die Bestrafung der Verbrecherin Brangaene erinnert zu werden?

So finden wir allüberall Zweifel und Widersprüche: ein Beweis, daß Wagner von vornherein unrichtig componierte. Seine Absicht hat er unvollkommen zum Ausdruck gebracht und dadurch nicht allein die dramatische Situation, sondern auch einen dramatischen Charakter geschädigt, der eine feinere Ausführung verdient hätte. — Wir werden später noch zu fragen haben, welche Consequenzen aus der Veränderung der Sage zu ziehen sind.

Auch sonst gibt der erste Act zur Betrachtung neuer Motive Anlaß.

Zwar entlehnt, aber gewiß wirkungsvoll ist das Motiv von der vermeintlichen Knechtschaft Tristan's in seinem Verhältnisse zu König Marke und demgemäß auch zu Isolt. Dieses Motiv ist aus dem Nibelungenliede genommen, wo Brunhild in ihrem Wortgefechte mit Kriemhild den Siegfried auch als einen Dienstmann bezeichnet. (Daß Wagner schon früher, im Lohengrin, ebenfalls ein Motiv aus den Nibelungen verwerthete, nämlich den Kirchgang der beiden Königinnen, wird den Kennern dieser Oper erinnerlich sein.)

Verschieden erklärt sich Isolt über ihre Begnadigung Tristan's. Der Brangaene sagt sie, Mitleid habe sie erfaßt, den Blick seiner Augen habe sie nicht ertragen können. Und dem Tristan selbst erklärt sie, sie habe ihn geheilt, um ihn für eine bessere Rache aufzuheben. Das erste Motiv ist gewiß das psychologisch Wahre und entspricht auch der Sage.

Das zweite ist durchaus modern gedacht, aber dieses Raffinement ist doch dramatisch wirksam.

In der Sage ist Morold der Oheim Isoldens, bei Wagner ihr Verlobter. Wir finden auf den ersten Blick diese Veränderung durchaus gerechtfertigt, sie entspricht unserm modernen Empfinden besser, sie erscheint uns poetischer. Wir haben kein Gefühl mehr für die Blutrache, für die Rache des Verwandtenmordes, wohl aber erkennen wir in der Rache einer Braut, welcher das Glück ihres Lebens durch die Tödtung ihres Verlobten geraubt ist, ein ganz natürliches und zugleich poetisch wirksames Motiv. Und dennoch will uns diese Neuerung nicht zusagen. Isoldens Rache wird dadurch zu persönlich, zu kleinlich; daß Morold für sie in den Streit gezogen sei, ist geradezu sentimental. Auch wissen wir ja, wie Tristan ihr Herz beherrscht. Die Liebe zu Morold muß doch nicht besonders nachhaltig gewesen sein, und daß Isolt auch ohne tiefere Neigung zu Morold in ihm nur den äußerlich Verlobten beklagt, das stimmt nicht zu dem sonst so machtvoll angelegten Charakter. Daß sie Tristan zu dem Sühnetrank nöthigt, ist ja nicht in Wahrheit die Rache für Morold, sondern ihre eigene Rache. Es ist das ein großartiger Zug, dem wir in der nordischen Sage öfters begegnen, daß sich die Liebende mit dem Geliebten, der ihr nicht zu Theil werden kann oder der sich der Untreue schuldig gemacht hat, gemeinsam in den Tod begibt. Viel gewaltiger würde das Andenken an Morold hervortreten, wenn er nicht Isoldens Verlobter, sondern wie in der Sage ihr Oheim wäre, vielleicht auch mit Aenderung ihr Vater, aber nicht blos ihr Oheim oder ihr Vater, sondern der Stolz des Landes, der größte Held seines Volkes. Durch die Veränderung Wagner's fällt Isolt etwas aus der heroischen Rolle. Die modernisierte Romantik hat sich dem Dichter hier wider seinen Willen aufgedrängt.

Der zweite Act wird zu größtem Theile durch eine Liebesscene zwischen Tristan und Isolt ausgefüllt. Ehe Tristan zu

dem Stelldichein erscheint, finden wir Brangaene bei Isolt. Brangaene warnt die Königin vor Melot, der nur äußerlich als der treueste Freund Tristan's sich geberde. Isolt hört nicht auf den guten und wohlgemeinten Rath, Brangaene muß durch Verlöschen der Fackel das Zeichen für Tristan geben. Die Liebenden werden, als der Morgen dämmert, überrascht. Marke erscheint mit Gefolge. Melot brüstet sich vor Marke, hier zeige es sich, daß er Tristan mit Recht verklagt habe. Marke bricht erschüttert in Klagen aus und wirft dem geliebten treuen Tristan seine Untreue vor. Die beiden Liebenden sind bereit von dannen zu scheiden. Tristan küßt die Geliebte sanft auf die Stirn, da fährt Melot wüthend auf und mahnt den König, wegen dieser Schmach Rache zu nehmen. Tristan zieht sein Schwert und wendet sich gegen Melot; er sei vorerst sein Freund gewesen, aber auch ihn habe Isoldens Blick geblendet, aus Eifersucht habe er ihn dem Könige verrathen. Dann dringt Tristan auf Melot ein, wird von diesem verwundet und sinkt in Kurvenal's Arme. Hier endet der zweite Aufzug.

In diesem Acte ist eine ganze Fülle des ursprünglichen Sagenstoffes in wenige Scenen zusammengedrängt. Die verschiedenen Zusammenkünfte der Liebenden, die mancherlei Nachstellungen, die wiederholten Entdeckungen und Ueberführungen sind hier durch ein einziges Begebniß vertreten, und während die Sage am Schlusse in eine durchaus neue Handlung einlenkt und der Held Tristan die Todeswunde davonträgt aus einem Anlaß, der mit der früheren Haupthandlung in gar keiner Verbindung steht, hat Wagner die Katastrophe mit der Schuld des liebenden Paares in unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Und gewiß mit vollem Rechte. Wenn ein Epiker sich die Gestalt der andern Isolt, der weißhandigen Isolt von Karke, sich nicht entgehen zu lassen braucht, wenn sie selbst einem Dramatiker für ein romantisches Trauerspiel nicht unwillkommen sein wird, so konnte sie Wagner in seinem drama=

tischen Bau unmöglich verwerthen. Freilich hat er mit dieser Entsagung auch den poesievollen Schluß der Sage opfern müssen.

Tristan mußte von einem Feinde aus dem Hofgesinde Marke's verwundet werden. In der Sage hat Tristan zwei Feinde, den Zwerg Melot und den Truchsessen Marjodo. Von dem einen nahm Wagner den Namen, von dem andern den Charakter und das dramatische Motiv; es ist die geheime Liebe zur Königin, die Eifersucht gegen Tristan. In der Oper wird uns dieses Motiv nicht entwickelt, sondern nur berichtet. Gleichwohl ist Tristan's Anklage gegen Melot in Gegenwart Marke's und des Hofes so herb, daß sie in Verbindung mit dem folgenden Zweikampf wirklich dramatisches Leben gewinnt. Ohne Zweifel ist die Verwundung Tristan's durch einen persönlichen Feind viel dramatischer als in der Sage. Durch Marke konnte es nicht geschehen, weil ihm die Rolle des Sühnenden und Verzeihenden vorbehalten bleiben mußte.

Der dritte und letzte Aufzug hält sich der Hauptsache nach an die Sage, nur daß die weißhandige Isolt, die Gemahlin Tristan's, fortgeblieben ist. Auch die Frage nach der Farbe des Segels hat Wagner nicht verwerthet. Er konnte es nicht, weil der todbringende falsche Bericht unmöglich in den Mund des treuen Kurvenal gelegt werden konnte.

Tristan liegt krank an seiner Wunde auf einem Ruhebett im Garten seiner heimathlichen Burg Kareol am Meer. (Bei Gottfried heißt sie Kanoel.) Kurvenal hat ihn hierher gebracht und pflegt des Kranken. In seiner Treue hat er nach Isolt gesandt, damit sie komme und Tristan's Wunde heile, weil sie ihm einst die Wunde geheilt, die ihm Morold schlug. Tristan, der heftig ergriffen von der Sehnsucht nach Isolt dem treuen Kurvenal für seine fürsorgende Liebe dankt, wird nun durch diese Nachricht in steigende Aufregung versetzt. In jubelnder Freude, daß seine Wunde von Isolt geheilt werde, reißt er den Verband los und läßt das Blut fließen. Er will das Schiff, welches wirklich naht, kommen sehen, und als Isolt

an der Burg angelangt ist, rafft er sich vom Lager auf, stürzt der hereineilenden Geliebten taumelnd entgegen und sinkt in ihren Armen leblos zu Boden. Isolt sinkt nach Wehklagen ohnmächtig über der Leiche zusammen.

Bald darauf naht ein zweites Schiff. Marke kommt mit Melot und Brangaene. Kurvenal will ihnen den Eingang zur Burg wehren und streckt Melot nieder. Selbst auf Marke dringt er wüthend ein. Im Kampfe mit den Mannen des Königs wird er verwundet und stirbt an Tristan's Leiche. Brangaene bekennt Isolden, die wieder zu sich gekommen, daß sie dem König das Geheimniß des Trankes vertraut, worauf dieser sich entschlossen habe, ihr zu entsagen. Und Marke gibt ihr selbst seinen Willen kund, wie selig er gewesen sei, daß er den Freund frei von Schuld gefunden; er habe sie dem holden Freunde vermählen wollen. „Doch Unglückes Ungestüm, wie erreicht es, wer Frieden bringt?" Theilnahmlos hört Isolt diese Worte; nur versunken in Tristan's Anblick gibt sie ihre Sehnsucht kund, mit ihm vereint zu sein. Sie sinkt verklärt in Brangaenens Armen auf Tristan's Leiche. Marke segnet stumm die Todten. So endet der letzte Aufzug.

Der Hauptsache nach, wurde bemerkt, ist Wagner der Sage in diesem Schlußacte gefolgt, aber im Einzelnen gewahren wir doch mancherlei Abweichungen Wagner hat dem Kurvenal eine viel bedeutendere Stellung gegeben, als er in der Sage besitzt. Er ist es, der nach der Heilkünstlerin Isolt sendet, bei Ulrich von Türheim wie bei Heinrich von Freiberg geschieht es von Tristan selbst. Durch diese Aenderung ergibt sich eine viel bessere dramatische Steigerung. Nach der Sage findet Marke die beiden Liebenden schon todt. Kurvenal bleibt dort am Leben. Viel wirksamer aber als in der alten Erzählung ist das kurze Wiedersehen der beiden Liebenden. In der Sage liegt bei Ankunft Isoldens der todte Tristan bereits auf der Bahre. Hatte ihn der Schreck und die furchtbare Gewißheit, daß die Geliebte fern geblieben, des Lebens beraubt, so ist es

in der Operndichtung die tödtliche Aufregung und die unermeßliche Freude des Wiedersehens.

In Einem hätte Wagner der Vorschrift der Ueberlieferung nicht so treu folgen sollen. Wie in der Sage ist auch in der Oper die Vergebung und Sühne in den Mund Marke's gelegt. Er hat von dem Liebestrank vernommen, er verzeiht den Liebenden die Schuld, er entschließt sich, der Isolt zu entsagen und sie dem ihr vom Schicksal erkorenen Freunde zu vereinen. Das ist wie in Heinrich's von Freiberg Fortsetzung. Es mag in der Oper wirksamer sein, weil der König seine versöhnliche Gesinnung und seine Entsagung in Gegenwart der noch lebenden Isolt ausdrückt. Aber damit genügt der Dichter nicht unserm modernen Bewußtsein. Wagner hat doch den Liebestrank ausschließlich verantwortlich gemacht. In einer Oper geht es noch an, weil sie ja aus dem Wunderbaren ihre wesentlichsten Elemente herleitet. Aber nachdem Wagner einmal dem Liebestrank eine mehr symbolische Bedeutung verliehen hatte, mußte er auch am Schlusse die persönliche Freiheit des liebenden Paares zur Geltung bringen, und er hätte es gekonnt, wenn er sich den Vorgang von Hermann Kurz zu Nutze gemacht und den König Marke als schuldbewußt dargestellt hätte, als schuldbewußt, weil er in die Ehe mit Isolt gewilligt. Dadurch würde das Vergehen der Liebenden mehr gesühnt als durch ihre Entschuldigung durch den Minnetrank.

Und hier müssen wir nochmals auf Brangaenens Verschuldung zurückkommen. Wir haben gesehen, daß uns der Dichter in Zweifel läßt, welcher Art der Trank gewesen sei, den Brangaene der Isolt darreichen will. Aus Stellen des ersten und zweiten Actes scheint hervorzugehen, daß sie mit Absicht den Minnetrank wählte. Dagegen spricht wieder ein Wort aus dem dritten Acte für die entgegengesetzte Auffassung, daß sie diesen unheilvollen Trank wider ihren Willen darreichte. Hat Wagner mit Absicht dies unaufgeklärt lassen wollen? Brangaene reicht den Minnetrank, das zeigen die Folgen,

so verlangte es die Fabel. Das Motiv der Verwechselung des Trankes genügte, es ist dann gleichgültig, was Brangaene beabsichtigte. Die Wirkung ist die Hauptsache. Ich glaube aber nicht, daß sich dies mit dem sonst bei Wagner hervortretenden Raffinement vereinen läßt. Wenn wir im Unklaren bleiben, so ist dies, wie vorher bemerkt, eben ein dichterischer Mangel; es ist um so mehr ein Mangel, als er von Einfluß ist auf die Zeichnung des Charakters.

Wenn Wagner erklären wollte: ich habe es so gemeint und nicht so, dann würde wohl die Ungewißheit schwinden, aber der Compositionsfehler würde erst recht hervortreten. Und dann bliebe uns noch übrig zu beurtheilen, ob der Dichter auch das Rechte gemeint hat. Schließen wir uns an Wagner's echt dramatisches Motiv der Verwechselung des Trankes an, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf: wie muß Brangaene wählen? Wenn sie mit Absicht den Minnetrank wählt, dann sinkt sie herab zur Giftmischerin und Kupplerin, dann ist die Poesie des Zufalls, welchen die Sage überliefert, gänzlich vernichtet, dann darf Brangaene nicht ohne Reue und Zerknirschung das Geheimniß dem betrogenen Marke offenbaren, dann darf sie nicht am Leben bleiben, wo sie so schwer gefehlt hat, viel schwerer als Kurvenal, der ein Opfer seiner Treue wird.

Nach meinem Gefühle muß Brangaene, nachdem sie ihre Täuschung und die Gefahr erkannte, in der ihre Herrin schwebt, nur zunächst auf die Lebensrettung des Paares bedacht sein. Ihr Unrecht besteht darin, daß sie das Geheimniß der ihr anvertrauten Künste ausplaudert, daß sie den Befehl der Herrin mißachtet, aber ihre Schuld, die sie aus Liebe und aus Wohlthun auf sich lädt, darf in der That nur eine blinde Schuld sein. Der Zufall, der in der Sage schrankenlos waltet, ist von Wagner schon durch die dramatische Veränderung der Handlung eingeschränkt, aber dieser Zufall, dieses Verhängniß, dieser Zauber des Minnetranks kann doch vom Willen nicht ganz abhängig sein. Die bestimmte Absicht würde auch das

symbolische Element des Liebeszaubers unbarmherzig zerstören. Tragisch bleibt die Schuld Brangaenens immer, wenn auch ihre That durch einen Zufall sich zu einer Unthat wandeln muß. Nur durch solche Auffassung, meine ich, wird die Poesie der Sage gewahrt und zugleich mit dem Geiste des modernen Dramas verbunden.

Betrachten wir schließlich den letzten Aufzug in seiner Gesammtheit als dramatische Composition, so fällt uns eine gewisse Unwahrscheinlichkeit der ganzen Situation in die Augen. Diese Unwahrscheinlichkeit gründet sich auf die nothwendig gewordene Vereinfachung der Fabel. In der alten Ueberlieferug geschieht die Verwundung Tristan's in fernem Lande und längere Zeit nach seiner Trennung von Isolt. Bei Wagner ist Tristan in Gegenwart der Geliebten verwundet worden. Wir müssen doch annehmen, daß es die von Melot empfangene Wunde ist, an welcher er krankt. Warum muß denn Tristan ungeheilt von dannen ziehn? Wenn sein Abschied von Marke's Lande auch bald erfolgen mußte, warum ist ihm Isolt so lange fern geblieben? Sie erklärt ihm ja offen in ihres Gemahls Gegenwart, daß sie ihm zu folgen entschlossen sei. Und sie bleibt dennoch zurück? sie wartet erst, bis Kurvenal ausdrücklich sie herbeiruft? Das alles ist doch nicht recht denkbar. Die Fabel abkürzen und zusammenziehen und dann verlangen, daß der Schluß sich an ein viel früheres Ereigniß gutwillig anfügen solle, das ist doch der dichterischen Freiheit, aber auch der dichterischen Anforderung zu viel. Wagner mußte hier unbedingt eine Verbindung suchen, durch welche er die Situation des letzten Actes klar und naturgemäß erscheinen lassen konnte; er hätte vor allem Tristan's Flucht und Isoldens Zurückbleiben erläutern sollen.

Aus der überreichen Anzahl der Gestalten, welche uns in der alten Erzählung begegnen, hat Wagner's Operndichtung nur die Hauptpersonen, zu denen natürlich auch Marke, Kurvenal und Brangaene gehören, und eine einzige Nebenperson,

Melot, aufzuweisen. Die Veränderung der Handlung hatte zum Theil auch die Veränderung der Charaktere im Gefolge. Daß Kurvenal und Brangaene in der Oper viel bedeutsamer auftreten, wurde schon bemerkt. Die Züge, die Gottfried dem König Marke lieh, sind bei Wagner im Wesentlichen dieselben. Marke's große Rede an die Liebenden offenbart viel Milde und Edelsinn, aber die Vorwürfe und Klagen sind beinahe im Stil einer Predigt und darum dramatisch gewiß wenig wirksam, zumal sie auch übermäßig in die Länge gezogen sind. Manche Vorwürfe hätten als Selbstanklagen aus Tristan's Munde eine viel dramatischere Wirkung.

Das alte Gedicht führt mit Recht den Titel: „Tristan"; denn Tristan ist der eigentliche Held. Ein großer Theil der Erzählung handelt gar nicht von Isolt. Wagner konnte für seine Oper dagegen nur die Bezeichnung „Tristan und Isolde" wählen, ja beinahe ebenso richtig hieße sie „Isolde"; denn Isolde ist offenbar die Hauptfigur. Vom Heldenthume Tristan's erfahren wir nur durch Erzählung, persönlich wird er uns nur als edeler züchtiger Jüngling, als feurig und leidenschaftlich Liebender und als kranker Mann vorgeführt. Daß er muthig zum Schwerte greift, kann ihn nicht als eigentlichen Helden charakterisieren. So ist er in der Oper nur ein Held der Liebe. Bei Wagner erscheint er viel lyrischer, empfindungsreicher, schwärmerischer als bei Gottfried. So weit sich die Lyrik in das Dramatische übersetzen läßt, hat Wagner gewiß seinen Helden auch so dramatisch wie möglich gemacht, aber, wie bei ihm einmal die Handlung abgekürzt und verändert war, ließ sich aus einem passiven Charakter kein eigentlicher Held gestalten. Das Beste wird hier Gesang und Darstellung thun müssen. In der Dichtung ist Tristan für sich betrachtet weder imponierend noch in höherem Maße anziehend. In dieser Figur Wagner's zeigt sich eine eigenthümliche Mischung von Romantik und nordischem Heroenthum.

Dagegen ist ohne allen Zweifel Isolt von Wagner in einer

Weise gezeichnet, daß uns, gegen das altüberlieferte Bild gehalten, die neue Gestalt nicht allein dramatisch lebensvoller, sondern auch großartiger, heldenmäßiger entgegentritt. Namentlich entfaltet dieser Charakter seine dämonenhafte, an eine Walkyre des Nordens erinnernde Kraft im ersten Aufzuge. Wohl wird Isolt weicher, als sie den Liebestrank genossen, aber um so glühender ist sie in ihrer Liebe. Der mächtig angelegte Charakter hat aber leider keine dramatische Steigerung erfahren können, und so verlieren wir auch nach dem ersten Aufzug immer mehr unser Interesse an der Heldin, deren Liebesschmerz uns nicht so ergreift wie ihr leidenschaftlicher Kampf zwischen ihrem Haß und ihrer Liebe.

Durch unsere objective Betrachtung, die den Tadel nicht ausschloß, wird Richard Wagner's Operndichtung Tristan und Isolde besser gewürdigt sein als durch schwärmerische Lobpreisung, welche dem Werke leider auch nicht gefehlt hat. In unserer Gegenüberstellung mit der alten Tradition mußten wir der poetischen Schöpferkraft des modernen Dichters zum öfteren rühmend gedenken. Manche Unvollkommenheit wird erklärt durch die dem Stoffe von Anfang an inwohnende Gebundenheit oder durch die Schranken, die sich der Dichter selbst gesetzt. Wäre die Form dieser Dichtung nicht so fremdartig, abstoßend und regellos, so würde das Werk in der Reihe der Tristandichtungen eine viel höhere Stellung einnehmen, als ihm jetzt eingeräumt werden darf. Aber auch nur als dramatischer Entwurf betrachtet, kann diese Operndichtung den andern Tristandramen, die seit Richard Wagner die neue Zeit in größerer Anzahl hervorgebracht, getrost an die Seite gestellt werden.

Joseph Weilen.

Nach Richard Wagner's Operndichtung folgt eine Reihe recitierender Tristandramen, von denen keines bis jetzt eine Bedeutung für das Theater erlangt hat. Nur das erste ist, so viel wir wissen, aufgeführt worden, und obwohl Joseph Weilen's Tragödie „Tristan" in Breslau einen nicht unbedeutenden Bühnen-Erfolg gehabt haben soll,[1] ist sie doch wie die folgenden Versuche ein Buchdrama geblieben, ein Buchdrama wider Willen.

Wir werden uns bei Besprechung dieser Tristandramen kürzer fassen können. Manche Erwägung, zu der uns Wagner's Oper veranlaßte, gilt auch für die folgenden Dramatisierungen des alten Sagenstoffes. Im Vordergrunde unserer vergleichenden Betrachtung werden namentlich zwei Momente stehen: der Liebestrank und die Sühne, obwohl wir auch andern Momenten unser Interesse zuwenden müssen.

Weilen's Tragödie erschien ein Jahr später als Wagner's Operndichtung, aber Weilen hat diese wohl nicht gekannt. Selbst wenn ihm noch ein Einblick in das Textbuch möglich gewesen ist, hat er sich doch nirgends von ihm beeinflussen lassen. Dagegen zeigt sich deutlich der Einfluß Immermann's,[2] namentlich zu Anfang.

Als bühnenkundiger Autor bewährt sich Weilen genugsam in seinem Tristan. Ihm, einem Nachahmer Friedrich Halm's, steht auch eine schöne schwungvolle Sprache zu Gebote, die aber freilich, wie meist wie bei den österreichischen Dichtern, in-

mitten des rhetorischen Pathos grell und empfindlich abstechende Plattheiten aufweist.[3]

Eine romantische Tragödie nennt Weilen seinen Tristan. Und in der That ist ihr Grundcharakter romantisch, wenn auch der Dichter die Handlung in das zehnte Jahrhundert verlegen will, wenn auch der englische und irische Schauplatz der Handlung deutlich vor Augen treten soll.

Mit nicht geringer Geschicklichkeit ist der erste Aufzug componiert. Wie bei Hans Sachs setzt die Tragödie mit dem Streithandel gegen Irland ein. Tristan ist bereits der Günstling Marke's, von den alten Höflingen beneidet, er räth dem Könige selbst zur Vermählung, will mit Morold kämpfen, seine Abstammung wird offenbar: alles das entwickelt sich rasch und organisch, und wenn auch der Gang mehr episch gehalten ist, so hat es der Dichter doch verstanden, in seine Exposition wirkliches Leben zu tragen. Die wichtigste Veränderung, welche der Dichter an der Fabel vorgenommen, ist die, daß Tristan schon vor dem Kampfe mit Morold die Tochter der Königin von Irland kennt, daß er sie dem Oheim als Gattin in Vorschlag bringt. Er will Morold bekämpfen und dem König Marke Isolt holen. Damit ist die Handlung bedeutend abgekürzt. Es bedarf da nicht einer zweiten Fahrt Tristan's nach Irland, auch das Schwalbenwunder kann dadurch ungezwungen hinwegfallen.

Im zweiten Acte ist Tristan von seiner Wunde bereits genesen. Der arme Spielmann wird erkannt und begnadigt; er bringt die Werbung für König Marke vor, welche als Sühne für Morold's Tod angenommen wird. Kleinere Veränderungen sind folgende: Brangaene, bei Gottfried eine Verwandte des Königshauses, ist von Weilen als Sclavin charakterisiert; Morold, von dem nur erzählt wird, ist nicht der Oheim Isoldens, auch nicht ihr Verlobter wie bei Wagner, sondern ein hoher Held, den erst nach dem Siege über Marke's Land die Königin durch ihrer Tochter Hand dem Königshause näher verbinden wollte.

Bedeutender aber ist der Charakter der alten Königin, die Weilen Völura nennt, in diesem Drama gegenüber der Sage umgewandelt. Schon Immermann versuchte es, dem Charakter eine hervorragendere Stellung zu geben. Bei Weilen ist Völura die Vertreterin des alten Heidenthums, und heroisch ist ihre Vaterlandsliebe. Diese Charakteristik verbindet sich aber auch aufs engste mit dem dramatischen Gefüge, indem der Dichter die Völura, als sie von Morold's Fall vernommen, gegen seinen Mörder einen furchtbaren Fluch aussprechen läßt. Dadurch streift Weilen's Stück an die Schicksalstragödie. Theatralisch von nicht geringer Wirkung muß es sein, daß gleich nach Beendigung des Racheflußes Tristan eintritt und als der Besieger Morold's erkannt wird. Am wichtigsten aber für unsere Betrachtung ist in diesem zweiten Acte der Schluß.

Völura läßt sich versöhnen durch die Werbung Marke's. Wie in der Sage gibt sie der Brangaene für ihre Tochter und deren künftigen Gemahl ein Zaubermittel mit auf die Fahrt, aber nicht einen Zaubertrank, sondern einen Zauberring, mit Runenschrift bedeckt, der seine Kraft schon an ihr und ihrem betagten Gatten bewährt habe.

Denn dieser Ring, die Gabe eines Gottes,
Der einst ein Mädchen unsres Stamms geliebt,
Er hat die Kraft, daß, wenn durch eine Jungfrau,
Der seine mächt'ge Wirkung unbekannt,
Gelegt er wird in eines Mannes Hand,
Er sich als Fessel schlingt um ihre Herzen
Und mit der Macht geheimster Sympathie
Die erst sich Fremden unauflöslich bindet.
— — — — — — — — — — —
Von meines todten Gatten Hand nahm ich
Den Ring, er sei Isoldens Brautgeschenk.

Brangaene schwört, daß sie Niemandem das Geheimniß enthüllen, selbst Isolden erst verkünden wolle nach jener Stunde, wenn sie König Marke's Hand mit diesem Reif geziert habe.

Eine Veränderung der Sage ist das allerdings, aber doch im Grunde keine wesentliche. Ob ein Trank, ob ein Ring, ist für die Handlung völlig gleichgültig, das Motiv bleibt dasselbe. Aber andererseits läßt es sich nicht leugnen, daß die Aenderung, wenn sie auch die Tradition der Sage zerstört, für ein modernes Publikum insofern nicht ungünstig erscheint, als sich schon an jeden Verlobungs- oder Vermählungs-Ring die symbolische Idee von der Unlöslichkeit des Bundes knüpft, und ein zauberisch wirkender Ring unserer poetischen Empfindung sympathischer ist als ein Trank, für den unsere Zeit das Verständniß verloren hat und der uns mehr wie eine Medicin vorkommt. Wissen wir auch aus unserer Sagen- und Märchenlectüre von Minnetränken, so sind Zauberringe doch viel häufiger, wodurch das märchenhaft Wunderbare der Begebenheit uns müheloser vermittelt wird.

Die Scene, in welcher sich das Liebeswunder begibt (im 3. Acte), ist von Weilen wesentlich umgestaltet worden. Nicht auf dem Schiffe, sondern nach erlittenem Schiffbruch auf einer wüsten Insel vollzieht sich der Zauber. Tristan hat der Isolt das Leben gerettet. In beider Herzen hat der Keim der Neigung Wurzel geschlagen, Tristan will Abschied nehmen, und da gibt Isolt ihm zum Angedenken den Ring der Mutter. Brangaene hat es gesehen und begehrt von Tristan verzweiflungsvoll den Ring, aber Tristan erwidert: „Mein Leben eh'". Und hierauf folgt die sichtbare Wirkung des Zaubers und das Geständniß. Der großen Veränderung der Handlung fügte Weilen eine zweite hinzu. Er läßt den König Marke auf der Insel landen und hier in der Einöde die Braut empfangen.

Dramatischer als in der Sage ist Weilen's Composition ohne Zweifel. Aber wenn auch Isolt aus einem inneren Gefühl den Ring darreicht, wenn sie sich zu ihrer Gabe auch durch eine bestimmte, mit dem Gang der Handlung zusammenhangende Willensäußerung veranlaßt sieht, während bekanntlich der Liebestrank in der Sage nur in Folge eines Durstgefühls

genossen wird, so ist dieses Motiv doch lange nicht so dramatisch wie bei Wagner. Der Zufall ist doch ausschließlich wirksam. Isolt kennt die Bedeutung des Ringes nicht, sie hätte ebenso gut eine Blume aus dem Gesteine pflücken und dem scheidenden Tristan zum Andenken geben können. Im Wesentlichen ist Weilen von der Sage nicht abgewichen. Trotz seiner auf das Edlere und Lebensvollere gerichteten Wendung hat er die Liebe des Paares nur auf den Zauber gegründet. Das ist wohl romantisch, aber für ein modernes Drama ist damit kein wirklich tragisches Motiv gewonnen.

Gewiß hat Weilen das auch gefühlt. Denn während er bis jetzt in den Hauptzügen an die Sage sich anschloß, läßt er gleichsam zum Ersatz eine echt dramatische und tragische Handlung folgen, in der von der alten Erzählung eigentlich nichts als die Namen geblieben ist. Wenn wir auch öfters daran erinnert werden, daß die Liebenden durch einen Zauber gefesselt sind, so könnte in der folgenden frei erfundenen Fabel diese Liebe auch ohne den Bann des Zauberrings in den Herzen des Paares erblüht sein. Auf solche Weise würde der zweite Theil des Stückes mit Hinweglassung der Erinnerungen an den Anfang beinahe zu einer völlig andern Liebestragödie gebraucht werden können.

Nachdem Marke die Braut bewillkommt, erwacht in Tristan der Gedanke, sich mit der Geliebten in den Tod zu begeben. Aber Brangaene will, daß sie leben, und verheißt ihnen, sie zu retten.

Der vierte Act wird eröffnet durch einen Monolog Tristan's. Er will dem König Marke seine Liebe zu Isolt bekennen und ihn um dieses Kleinod bitten. Und wenn der König ihm den Wunsch versage, wolle er scheiden, um nie wieder zu kehren. Aber Marke, berauscht von dem neuen Glücke, läßt ihn nicht zum Worte kommen. Die Herren vom Hofe hegen Verdacht, daß Tristan die künftige Königin liebe. Isolt räth im Verein mit Brangaene zur Flucht; Tristan, eingedenk seiner Treue

gegen den Oheim, willigt nicht ein, er will allein fliehen, Isolt solle Marke's Gattin werden. Isolt verwirft entrüstet diesen Rath; sie will zur Heimath zurück, Tristan möge in Tintajol bleiben. Dagegen spricht Brangaene, das sei unmöglich, und nun bekennt sie dem liebenden Paare den Zauber des magischen Reifes. Aber ehe die Liebenden zu einem Entschlusse kommen, erscheint der König mit Gefolge: er sei gewarnt vor Tristan, er habe gehört, er spinne mit Isolt und Brangaene heimlich Verrath, und Leidenschaft habe seine Treue vergiftet, und fordert von Tristan das Bekenntniß seiner Unschuld. Aber Tristan antwortet: „Wahr ist es, wahr!" Brangaene nimmt die Schuld auf sich; sie habe Tristan geliebt und um seine Gegenliebe gebettelt. „Drum wandt' sich Tristan an die Königin, sie bittend, daß mit sanftem Zuspruch sie mich auf den Pfad der Sitte weisen möge. Dies ist der Grund von unsern Heimlichkeiten." Tristan läßt diese edele Lüge nicht gelten, er will scheiden und bittet um Urlaub, den ihm Marke widerstrebend gewährt.

Im letzten Acte wird uns durch den sich vereinsamt fühlenden König berichtet, daß er noch unvermählt sei, daß Isolt am Hochzeitstage vor dem Altare statt des Ja einen Schrei ausgestoßen habe und wie entseelt zur Erde niedergestürzt sei und nun wie eine kranke Blume hinsieche. Tristan kehrt als Pilger verkleidet zurück. Ruhe hat er nicht finden können; er begehrt zurück nach Tintajol, um die Geliebte zu sehen und zu sterben. Als Arzt tritt er vor den König. Auf sich selbst lenkt Tristan das Gespräch. Marke eröffnet dem Fremdling, Tristan habe ihn betrogen; die Braut, die er ihm als Genossin seines Thrones und Lebens zugeführt, sei Tristan's Buhle gewesen, mit feiger Ausflucht sei er von hier fortgeflohen. Marke führt die Kranke dem Arzte zu. Das Geheimniß des Liebeszaubers wird enthüllt, Tristan gibt sich zu erkennen, weist Isoldens Umarmung zurück, weil er dem Tod geweiht sei, und richtet an den König die Frage, ob er noch glaube, daß sie schuldig seien. Nicht erringen will er

Isolt mit dem Schwerte, wie er es wohl vermöchte, sondern ihr entsagen.

> Nimm, König, deine Braut aus Tristan's Hand,
> Kein Engel Gottes ist so makellos!
> Doch jene Fessel, die sie an mich knüpft,
> So lang' ich leb' und athme — unauflöslich —
> Sie ist ein gold'ner Reif, — zerschneid' ihn: Stahl!"

Mit diesen Worten stößt sich Tristan das Schwert ins Herz. Isolt stirbt an seiner Leiche.

König Marke starrt wie gebrochen auf die Leichen nieder. Nur wenige Worte legt der Dichter am Schlusse in seinen Mund. Zwei Gräber will er bereiten lassen: „Isold' und Tristan bettet in dem einen, Im zweiten ruhe Cornwall's letzter König." Ein ausdrückliches Wort der Versöhnung spricht er nicht, ebenso wenig äußert er ein Schuldgefühl.

Indem der Dichter die Sühne durch einen Selbstmord geschehen läßt, befreit er Tristan's Ende allerdings von der Zufälligkeit, welche in der Sage zu nicht besonders künstlerischem Ausdrucke kommt. Aber dadurch verläßt er nicht allein in entschiedenster Weise die Pfade der Ueberlieferung, sondern verurtheilt auch die Heldin des Stückes zu einer Passivität, welche weder der Sage entspricht noch mit der Anlage des Charakters Isoldens im Einklange steht.

Der größte Fehler in der Composition des Stückes besteht meines Erachtens darin, daß Weilen die Völura, der einzige Charakter, der wirklich zu interessieren vermag, ganz verschwinden läßt, nachdem er ihr eine so bedeutsame Rolle zugetheilt. Entweder durfte das nicht geschehen oder, nachdem es geschehen, Völura mußte am Schlusse wieder erscheinen und thätig in die Handlung eingreifen. Das Epos kann wohl solche Gestalten vergessen und fallen lassen, wenn sie ihre Bestimmung erfüllt haben, das Drama soll und darf es aber nicht. Und für eine Episode ist Völura zu groß und mächtig geschildert.

Wirkungsvoll ist Weilen's Tragödie, dramatisch lebendig, spannend und erschütternd, aber dennoch fehlt ihr die packende Einheit. Ich habe mich des Eindruckes nicht erwehren können, als sei der zweite Theil, der am Ende des dritten Actes anhebt, erst später, vielleicht nach Verwerfung einer ersten Conception mit einer gewissen Mühseligkeit hinzucomponiert. Die so freie Erfindung dieses zweiten Theiles steht in einem zu grellen Gegensatze zu der anfänglich gewahrten Treue gegen die Ueberlieferung.

Ludwig Schneegans.

Eine gleiche Bühnengerechtigkeit, wie sie Weilen's Tristan besitzt, kann der folgenden Tristantragödie von Ludwig Schneegans nicht nachgerühmt werden. Zwar hat der Verfasser selbst für eine etwaige Aufführung eine Reihe von Abkürzungen vorgeschlagen, welche sich sogar auf ganze Scenen erstrecken,[1] doch würde hierdurch das ganze Drama noch nicht völlig für eine wirksame Darstellung hergerichtet sein. Und doch wäre gerade dieser Dichtung eine lebendige Wiedergabe zu wünschen. Denn, um es gleich zu sagen, der Tristan von Ludwig Schneegans scheint mir unter allen Tristandramen den Vorzug zu verdienen, weil hier bei allem Anschluß an die Sagentradition der modernen Anschauung am meisten genügt wird. Und wenn bemerkt wurde, daß dieses Gedicht nicht vollkommen bühnengerecht sei, so ist dies nicht so zu verstehen, als ermangele es der dramatischen und theatralischen Wirksamkeit. Im Gegentheile: es ist reich an ebenso poetischen wie scenischen Effecten, aber sie sind überwuchert und verdeckt von einer zu breiten und zu ausführlichen Diction; eine geschickte Hand müßte hier nachhelfen, noch reichlicher und entschiedener nachhelfen, als es der Dichter selbst versuchte, der nicht ganz Herr wurde über den allzureichen Stoff.

Das letztere zeigt sich äußerlich schon darin, daß Schneegans mit der üblichen Zahl von fünf Aufzügen nicht ausreicht; er bedarf für den Anfang noch eines Vorspiels. Er wollte nicht alles opfern aus der Geschichte Tristan's vor der

Scene auf dem Schiffe, und er wollte der Schwerfälligkeit der Exposition überhoben sein, darum wählte er ein Vorspiel und dehnte das ganze Drama nicht zu sechs Acten aus.

Auch dieser Tristan von Schneegans beginnt vor dem Kampfe gegen Morold. Die zwei Feinde Tristan's, Melot und Marjodo, die wir aus Gottfried kennen, einig in ihrem Hasse gegen Tristan, aber unähnlich in ihrem Wesen und in ihren Wünschen, spinnen gleich im Anfang Verrath gegen den Neffen und Günstling Marke's. Tristan ist in den Krieg gezogen gegen Morold und kehrt siegreich heim. Hier begegnen uns gleich zwei Veränderungen des Stoffes. Schneegans hat nicht den Zwerg Melot herübergenommen, sondern faßt Melot als einen älteren, biederen, ehrgeizigen Herrn. Einen Zweikampf schreibt die Sage vor, und ihr folgen die meisten Erneuerer, bei Schneegans erschlägt Tristan den Gegner in offener Feldschlacht. Dadurch fällt die Geschichte vom Splitter und von Tristan's Verwundung und Heilung hinweg.

Den heimkehrenden Sieger will Marke belohnen. Es ist psychologisch sehr fein, daß Marke an eine Braut für Tristan denkt und das Wort an ihn richtet: „Ich seh's an mir, es ist nicht gut Allein zu leben; ein Gesetz von oben Befiehlt dem Manne nach dem Weib zu streben." Tristan aber hat keine Wünsche, doch als gewaltig schwebt ihm sein künftiges Lieben vor. Auch das Bekenntniß Tristan's auf Marke's Frage, ob er, sein Vater, dann sein Vertrauter sein werde, ist bedeutungsvoll und schön:

> Die wahre Liebe wirft den Schleier weg;
> Frei darf sie leuchten wie die wahre Sonne.

Im Gegensatze zu dem liebevollen Rathe Marke's steht der dem Hasse gegen Tristan entsprungene Rath Melot's und Marjodo's, der König möge eine Gattin wählen. Wie bei Gottfried weist Marke auf seinen Neffen Tristan als auf seinen Erben und Thronfolger hin, was dieser selbst nicht gelten lassen

will. Marjodo räth, der König solle, um das feindliche Irland zu versöhnen, die Königstochter Irlands zur Gemahlin begehren. Tristan stimmt bei und will selbst die Werbung übernehmen, zu welchem Entschlusse er besonders durch das beleidigende Mißtrauen Melot's geführt wird.

Durch die berührte Veränderung, daß Morold in offener Feldschlacht fällt und daß Tristan unverwundet bleibt, war dem Dichter eine bedeutende Abkürzung der Fabel möglich. Tristan ist nun blos der Liebesbote und der Brautwerber Marke's; die Gestalt der Mutter Isoldens, soweit sie Heilkünstlerin ist, war auch nicht mehr vonnöthen. Aber auch als Bereiterin des Minnetrankes opferte sie der Dichter. Ist Schneegans in dieser Weise radicaler verrathen als Weilen und selbst als Wagner, der die Verwundung und Heilung Tristan's und die Gestalt der Mutter in die Exposition verflicht, so hat er andererseits sich für den Schluß enger an die Sage gehalten, indem er auch die weißhandige Isolt verwerthet. Ja auch den Schwager Tristan's, Kaedin von Arundele, läßt er schon im Anfange auftreten und leiht ihm, um ein heiteres Gegenbild zu Tristan zu gewinnen, humoristische Züge.

Der erste Act versetzt uns auf das Schiff während der Ueberfahrt nach Kornwallis. Hat in der Scenerie der Dichter sich der Sage angeschlossen, so weicht er in viel höherem Maße als Wagner und Weilen von ihr ab, indem er den Liebeszauber ganz und gar verwirft. Tristan und Isolt lieben sich im Stillen, sie kämpfen beide gegen diese gefahrdrohende Leidenschaft, aber endlich sind sie nicht mehr im Stande zu widerstehen und lassen sich zum Geständnisse hinreißen.

Das ist nun freilich der Tradition gegenüber ein sehr gewagter Schritt, denn der Liebestrank, zum mindesten der Liebeszauber ist in unserm Bewußtsein so eng mit Tristan und Isolt verbunden, daß ohne ihn diese Liebesgeschichte zu einer ganz bedeutungslosen und alltäglichen herabzusinken droht. Und doch widerstrebt das Motiv eines Zaubers heute unserer Empfindung;

wir verwerfen lieber den ganzen sonst so dramatischen und tragischen Stoff, als daß wir seine Benutzung von der Beibehaltung des veralteten und darum unbrauchbaren Motivs abhängig machen wollen. Aus diesem Dilemma hat sich Schneegans sehr geschickt und, was noch mehr ist, in poetisch feiner und wirkungsvoller Weise herauszufinden gewußt. Wenn er den Liebestrank nicht bereiten und körperlich genießen läßt, so erinnert er doch an ihn, und diese Erinnerung wirkt nicht blos auf die Zuschauer, sondern zugleich auf die Liebenden selbst. So ist der Liebestrank nur ideell und seine Wirkung in doppelter Beziehung eine rein geistige; die individuelle Freiheit bleibt gewahrt, und die Schuld der Liebenden ist eine wirkliche, die ihre Entschuldigung nicht in einem Zufall oder in einem Verhängnisse findet.

Das Zwiegespräch der Liebenden analysieren wir nicht. Tristan und Isolt sind einander näher und näher gekommen, schon sind sie beinahe zum entscheidenden Wort des Geständnisses gelangt, da ertönt hinter der Scene, wohl von Schiffsleuten gesungen, ein Gesang, ein Volkslied, eine Ballade.

Es waren zwei Königskinder,
Die tranken den Minnetrank;
Sie wußten nicht was sie getrunken.
Das Herz ward ihnen krank.

Isolde.

Horch!

Lied.

Sie, die das Geschick geschieden
Der Knabe und die Maid,
Sie beteten zu einander
In süßem Liebesleid.

Tristan.

Glanz des Himmels! Lied der Seligkeit!

Lied.

Sie sind sich ans Herz gesunken;
Der Mund brennt auf dem Mund.
Wer diesen Trank getrunken,
Wird nimmermehr gesund.

Tristan.

Brich, Heuchelei der Blindheit, brich zusammen!
Es jauchzt die Seele; alle Pulse flammen,
Und frühlingstrunken sink' ich an dein Herz.

Lied.

Unendlich war ihr Lieben,
Unendlich ihre Pein.
Sie sind sich treu geblieben
Bis in den Tod hinein.

Tristan.

Isolde, Engel, Kind, ich liebe dich!
Den Minnetrank, den schäumenden, den süßen,
Trink' ich von deinem Mund, zu deinen Füßen!

Isolde.

O bleibe, bleibe!

Tristan.

Daß ich ewig bliebe!
Zu kurz sind Ewigkeiten für die Liebe.
Du liebst mich?

Isolde.

Frage nicht. O holdes Müssen!

Tristan.

Die Thränen laß mich dir vom Auge küssen!
Du meines Herzens Friedenskönigin!
O laß mich knieen vor deiner frommen Seele!
Vor deiner Schönheit, Engel, laß mich knien!
Es lockt dein Blick; ich folge dem Befehle:

Ins Meer des Glanzes stürzt die Seele hin
Und löst sich auf in Himmelsmelodien.
Versiege, Stimme, Born des leeren Schalles!

Isolde (ihn umarmend).

Du bist mein Herz, mein Licht, mein Gott, mein Alles!

Diese Umarmung schaut Brangaene, die Landung des Schiffs verkündend, mit den Worten: „Furchtbar Schauspiel, Schön zum Verzweifeln!“ In die rauhe Wirklichkeit sind die Liebenden mit einem Male versetzt. Isolt schauert zusammen bei dem Gedanken, daß sie des Königs Braut ist, und Tristan ist seiner Schuld eingedenk: „Ich bin sein Sohn. Zertreten liegt vor mir des Vaters Ehre!“

Wie einfach und natürlich auch diese Liebesscene erscheint, so duftig und ergreifend ist sie doch. Das Lied wirkt zauberischer als eine leibhaftige Vorführung eines Zaubers, an den wir nicht glauben und den wir, wenn wir ihn poetisch erfassen, erst mühsam auf dem Wege der Reflexion zum Symbol werden lassen müssen. Durch diese unmittelbar aus dem Wunder der Liebe geborene Leidenschaft gestaltet sich der Conflict erst recht schwer und tragisch. In wirklicher Consequenz läßt daher auch der Dichter das Schuldgefühl des Paares und besonders Tristan's fort und fort zum schmerzlichen Ausdrucke kommen.

Die folgende Handlung ergibt sich von selbst. Tristan will entsagen, aber Marke selbst hindert seine Entfernung vom Hofe. Die beiden Feinde Tristan's kommen hinter sein Geheimniß, sie verrathen es dem König. Dazu hätte es aber nicht eines zufällig verlorenen Briefes bedurft, der die Wahrheit bestätigen soll. Das ist doch ein ziemlich verbrauchtes und mehr für das Lustspiel geeignetes Mittel.

Durchaus neu und selbstständig ist bei Schneegans der Charakter Marke's sowie sein Verhalten gegen Tristan aufgefaßt und geschildert. Marke erscheint in der Sage, aber auch in den Neudichtungen voll Güte und Resignation, hier

aber tritt er uns zugleich als ein kraftvoller, seine Schmach tief empfindender Mann entgegen. Ueberaus wirkungsvoll ist die Scene, in der Tristan, durch die Vorwürfe Marke's gepeinigt, um den Todesstoß von seiner Hand bittet. Isolt will die Schuld auf sich nehmen, sie habe Tristan umstrickt, verführt. Und als Marke in seiner Verzweiflung fragt:

O kannst du sie denn gar nicht, gar nicht mildern,
Die Schwärze des Verraths? Nur mit zwei Worten?
Tristan, ich bitte dich!,

da kann sich Tristan nicht länger mehr halten und er schleudert dem Oheim den Vorwurf entgegen:

„Wer ist der Schuldige? Wer darf die Liebe
In Fesseln schlagen und die Freiheit knechten?
Wer war beleidigt? Sprich! Wem wurde sie
Entrissen durch Gewalt? Ich bin ihr Herr,
Denn mir nur hat sie willig sich geschenkt.
Wer hat der Herzen Seligkeit gekränkt?
Hab' ich sie zu verführen mich erfrecht?
Und wessen Fuß stampft auf des Andern Recht?"

Eine Versöhnung ist nun nicht möglich, aber Marke bekämpft seine Rache und verweist beide von seinem Hofe. Das ist wie in der Sage. Ebenso hat das folgende Leben im Walde Verwerthung bei Schneegans gefunden, aber abweichend von der alten Erzählung findet Marke die Liebenden nicht schlafend und das Schwert zwischen ihnen, sondern er belauscht ihr trautes Liebesgespräch. Die folgende Scene ist eigentlich nur eine Wiederholung des vorhergehenden Streites, nur dadurch gesteigert, daß Tristan, als Marke, der wieder andern Sinnes geworden ist, seine Rechte auf Isolt geltend macht, ihn zum Zweikampf auffordert, der durch den herbeieilenden Kurvenal und Marke's Gefolge verhindert wird.

Hier hätte sich leicht das Ende der Tragödie finden lassen. Der Kampf hätte stattfinden, Tristan hätte von einem seiner

Gegner verwundet werden können. Der Dichter führt uns aber im Anschluß an die Sage weiter; Isolt die weißhandige, die Herzogstochter von Arundele, welche die Werbung Kurvenal's ausgeschlagen und Tristan glühend liebt, wird Tristan's Gattin. Es ist wohl nicht die Pietät gegen die Ueberlieferung, welche den Dichter auf diese Bahnen wies, sondern die Veränderung und Vertiefung von Marke's Charakter wird ihn zu einer Weiterführung der Fabel veranlaßt haben, vielleicht auch wollte er für Tristan eine zweite Schuld, die Untreue schaffen.

Isolt ist bei Marke zurückgeblieben. Sie weiß von Tristan's Untreue, aber dennoch lebt sie der Erinnerung an den Geliebten; und selbst dies rechnet ihr der Gemahl als Sünde an. Anders faßt Isolt ihre Schuld:

Meine Schuld, ich kenne sie;
Du aber kennst sie nicht, willst sie nicht kennen!
Nicht daß ich ihn geliebt, daß ich dem Drang
Des Herzens bin gefolgt, ist mein Verbrechen.
Das ist es aber, daß ich nicht dem Drang
Des Herzens immer folgte, daß ich thöricht
Mich widersetzte dem Gebote Gottes
Und dir, dem Ungeliebten, mich verband.
Ein solches Bündniß, schamlos, ungeheuer
Kann nicht bestehn, weil ihm die Seele fehlt;
Dem Ehbruch weiht sich, wer sich so vermählt.
Im Bündniß, nicht im Bruch liegt das Verbrechen,
Und Sünde muß sich, Qualen zeugend, rächen.
Sieh, das ist unsre Schuld.

In ihrem Leid kommt ihr durch Kurvenal die Kunde, daß Tristan im Sterben liege und nach ihr verlange. Er könne nicht sterben mit seinem Treubruch auf dem Herzen. Isolt eilt zu ihm, Marke läßt es geschehen. Jene Worte Isoldens sind tief in sein Herz gedrungen, die Nachricht vom nahenden Ende Tristan's macht ihn erbeben, er sucht Versöhnung und will ihn gleichfalls sehen. Die Geschichte vom weißen und

schwarzen Segel finden wir hier nun verwerthet. Isolt Weißhand bekennt ihrem Bruder, daß Tristan sie nie geliebt habe. Isolt die Blonde kommt, aber zu spät. Isolt Weißhand ersticht an Tristan's Leiche mit einem Dolche erst die Nebenbuhlerin, dann sich selbst. König Marke spricht das Wort der Versöhnung, aber zugleich bekennt er sich als den Schuldigen.

Dieser hochtragische empfindungsvolle Schluß sei hier noch vollständig mitgetheilt, denn er enthält das bedeutsamste Motiv des ganzen Dramas.

Marke (mit tonloser Stimme).

O bin ich nicht
Ein Mann des Jammers, ein fluchwürd'ger Mann,
Ein blind Geborner? Hab' ich doch die Ehe,
Die heilige Frucht der Liebe, kalt berechnend,
Entwürdigt und den wahren Liebesbund,
Den unantastbar göttlichen, zerrissen.
Was sah ich nicht, als beide vor mir standen,
Daß sie sich angehörten. Daß sie Gott
Geschaffen für einander? Und ich wagte,
Ein Thor, mit Menschenwitz hineinzufahren,
Das Heiligthum zu höhnen mit Gewalt,
Die Jugend anzuschmieden an mein Alter,
Das warme Leben an den kalten Tod.
Zwei Kinder hätt' ich liebend hegen können —
Zwei Opfer hab' ich frevelnd hingeschlachtet
In schnödem Wahn. Da liegt mein blutend Werk,
Und dieses Schweigen klagt den Mörder an.
Schön, jung und gut, durch mich allein zum Elend
Verdammt, hinsterbend, weil sie sich geliebt,
Als ob das Herz nicht lieben müßte, sollte,
Wie Blumen blühen und wie Lüfte ziehn.
O könnt' ich sie erkaufen mit Verzweiflung,
Mit meinem unnütz jammerstarren Blut!

Kurvenal (ihn bei der Hand fassend).

Still! Todte darf man nicht zurückbeschwören;

Er hat zu heiß geliebt, zu heiß geweint.
Man muß sie nicht in ihrem Frieden stören.

Marke.

Ihr Friede? Strafend Wort, das mir die Thränen,
Die lindernd kühlen, aus der Wimper brennt.
Ich hasse meinen Todfeind, möcht' ihn morden —
Und dieser Feind — Abscheu und Gram! — bin ich!

Kurvenal.

Durch Qual hast du des Irrthums Schuld gesühnt,
Wie sie.

Marke (mit Verzweiflung).

Sie fluchen mir im Himmel!

Kurvenal.

Nein!
O schöpfe Trost aus diesen bleichen Zügen!
Sieh, wie sie ruhig bei einander liegen,
Wie sie sich selig an einander schmiegen —
Es schweigt der Kampf; der Tod versöhnt das Leid.

Marke (weinend).

O meine Kinder, ihr verklärten Seelen,
Verzeiht dem armen Greis, verzeiht, verzeiht!
(Während er niederkniet, fällt der Vorhang.)

Ohne Frage diente hier die Dichtung von Hermann Kurz zum Vorbild. Wir würden dies schließen, selbst wenn nicht einzelne Wendungen sich als leise Reminiscenzen verriethen.[2] Wir glauben, daß diese Anlehnung an eine epische Darstellung für das Drama höchst vortheilhaft gewesen ist. Wir sprachen es schon bei Betrachtung der Wagner'schen Dichtung aus, daß der Vorgang von Hermann Kurz hätte zu Nutze gemacht werden sollen, weil nur das Schuldbekenntniß des Königs eine wirkliche Sühne gewähren könne.

Bei der Erfassung dieses Motivs mußte sich für den Dramatiker der Charakter Marke's größer gestalten, als ihn das Epos, selbst das von Hermann Kurz geschildert. Aber fraglich ist, ob dieses Schuldgefühl und Schuldbekenntniß des Königs nicht dadurch abgeschwächt werde, daß Tristan selbst das Naturrecht geltend macht, daß Isolt selbst dem Könige die Wege der rechten Erkenntniß und der Reue weist. Es müßten durchaus seine eigenen Gedanken sein. Auch die dramatische Wirkung würde erhöht, wenn erst am Schlusse diese Auffassung von Marke's Schuld zur Geltung käme. — Man mag von der Composition des Dramas von Schneegans sowie an der Zeichnung der Charaktere nicht völlig befriedigt sein, aber unbestritten bleibt dem Dichter das Verdienst, den Conflict wie die Sühne in wahrhaft modernem Geiste und mit innerlicher Poesie erfaßt und zur Darstellung gebracht zu haben.

Albert Gehrke.

Veränderungen des Stoffes vorzunehmen, ist dem Dichter und vor allem dem Dramatiker nicht allein erlaubt, sondern sogar geboten. Wie manigfach verschieden diese Veränderungen sein können, sei es, daß sie sich auf die Handlung erstrecken, sei es, daß sie die Charaktere berühren, haben wir bereits an den drei Tristandramen zur Genüge erkannt. Je zahlreicher diese Versuche werden, desto größer wird auch der Reiz sein, Veränderungen anzubringen, um die Originalität zu wahren und dem Vorwurf der Nachgibigkeit gegen die Autorität der Quelle oder des Anschlusses an ein neueres Vorbild zu entgehen. Diese Selbstständigkeit kann aber auch übertrieben werden. Weilen gelangte im zweiten Theile seines Werkes hart an die Grenze des Zulässigen, aber das nächste Tristandrama, die Tragödie „Isolde" von Albert Gehrke,[1] überschreitet diese Grenze schon nicht wenig, so daß diese Leistung zum Theil außerhalb des Bereichs unserer Aufgabe liegt. Weicht eine neue Schöpfung von der Sagenüberlieferung so beträchtlich ab, daß die Vergleichungspunkte verschwinden, so mag sie immerhin der ästhetischen Betrachtung im Allgemeinen ein würdiges Ziel darbieten, aber wir unsererseits können ihr nur insoweit folgen, als sie sich an die von der Sage vorgezeichneten Grundlinien gebunden hält. Die freie Erfindung des neuen Dichters hat für uns nur als Veränderung des Gegebenen Geltung, als vollkommene Abweichung hört sie auf, Gegenstand unserer literargeschichtlichen Kritik zu sein.

Der Anfang in Gehrke's Drama folgt einigermaßen der Sage. Tristan lebt als Spielmann unter dem Namen Tantris am irischen Hofe. Isolt, seine Lebensretterin und dann seine Schülerin im Harfenspiel, ahnt nicht, daß er ihren Vater, den König von Irland, besiegte und tödtete. Die Figur des Marschalls, der bei Gottfried eine so klägliche Rolle spielt, hat der Dichter benutzt, um einen Nebenbuhler und Feind Tristan's zu schaffen. Tristan und Isolt lieben sich im Stillen, Tristan will vom Hofe scheiden, es widerstrebt seiner Ehre, die zu gewinnen, die ihn hassen muß. Aus dieser Anlage, glaubt man, würde sich eine gute Tragödie entwickeln können. Allein der folgende Aufbau stellt sich so seltsam, so zerrissen und oft auch so unnatürlich dar, daß man sich fragt, ob Originalitätssucht oder Unverständniß oder Ungeschicklichkeit die Schuld des Mißlingens trage.

Der Kampf mit dem Drachen wird verwerthet, für einen Drachen nimmt der Dichter einen Riesen an. Die Werbung Marke's geschieht nicht durch Tristan, sondern wahrscheinlich auf brieflichem Wege. Weshalb ist denn eigentlich Tristan nach Irland gekommen? Der Liebestrank wird in so eigenartiger Weise eingefügt, daß auch nicht die geringste Spur des Ursprünglichen gewahrt bleibt. Damit auch das Grauen nicht fehle, spukt der Geist des Königs Morold. Tristan wird durch den Marschall meuchlerisch umgebracht, Isolt vergiftet sich und den Marschall.

In unserer Besprechung der modernen Tristandichtungen ist Gehrke's Tragödie zu erwähnen gewesen, irgend welche Bedeutung kommt ihr aber nicht zu, zunächst nicht für unsern Zweck; aber auch als dichterische Leistung im Allgemeinen betrachtet würde sie überreichen Anlaß zum Tadel bieten.

Karl Robert.

Es ist nicht lange Geheimniß geblieben, daß unter dem Namen Karl Robert, des Verfassers zweier dramatischer Dichtungen „Tristan und Isolde“ und „David und Bathseba“ sich der bekannte Philosoph Eduard von Hartmann verbirgt.[1] Dem Dichter dienten zu seiner Pseudonymität seine beiden ersten Vornamen. Das zweite der genannten Stücke ist in den literarischen Blättern vielfach besprochen worden; es knüpfte sich an dieses Drama, zu dessen Bearbeitung der Dichter nach seinem eigenen Geständnisse durch Alfred Meißner's „Weib des Urias“ angeregt worden, ein Zeitungskrieg, der ziemlich unerquicklich und für die kritische Betrachtung eigentlich ergebnißlos war.[2] Ueber diesem zweiten Stücke ist das erste etwas vernachlässigt worden, obgleich es in hohem Maße Beachtung verdiente. Wir haben um so mehr Veranlassung, uns mit ihm eingehender zu beschäftigen.

Während der Verfasser es offen ausspricht, daß er für das zweite Stück die Disposition von Meißner's „Weib des Urias“ theilweise benutzt habe, bemerkt er nichts über ein Vorbild für Tristan und Isolde. Wie wir sehen werden, hat Karl Robert gerade das wichtigste Motiv der Operndichtung von Richard Wagner entlehnt, aber auch im Einzelnen ist Wagner's Einfluß zu erkennen. Im Uebrigen scheint auch Immermann Anregungen gegeben zu haben.

Das sehr beachtenswerthe Vorwort „Ueber ältere und neuere Tragödienstoffe“ ist in seiner Gesammtheit für unsern

Zweck nicht weiter von Belang. Erst am Schlusse kommt der Verfasser auf die beiden von ihm bearbeiteten Stoffe und auf sein Verfahren zu sprechen. Er sagt: „Der Grund, der mich bestimmte, mich an der schon öfter bearbeiteten Tristansage zu versuchen, war der Wunsch, den Stoff einmal von allen unzeitgemäßen Motiven gereinigt zu sehen." Nun wir glauben, daß Ludwig Schneegans diesem Ziele bereits zugestrebt hat. Daß Karl Robert mit den angeführten Worten besonders die Auffassung des Liebestrankes im Auge habe, empfinden wir sofort. Was er dann weiterhin über seine Darstellung und Motivierung äußert, werden wir im Einzelnen zu besprechen haben. Es frappiert, daß Robert zugleich mit dem Minnetrank auch die Unterschiebung der Brangaene zu den unzeitgemäßen Motiven rechnet. Wenn in diesem Punkte die Dramatiker der Ueberlieferung untreu werden — und in keinem der von uns bereits betrachteten Dramen kommt dieser Betrug vor*) — so scheinen die Beweggründe der Veränderung oder Nichtbenutzung doch wesentlich andere zu sein als beim Liebestrank. Das Unzeitgemäße dieser Unterschiebung beruht darin, daß wir zuerst in ethischer Beziehung an ihr Anstoß nehmen, dann erst verwerfen wir sie von Seite der Poesie. Würde uns in einem erzählenden Gedichte der Neuzeit die Unterschiebung schon bedenklich erscheinen und vielleicht uns auch unangenehm berühren, so müßte ihre Verwerthung auf dem Theater geradezu einen widerlichen Eindruck machen. Dagegen ist das Gefühl gegen den Minnetrank ein ganz anderes, gerade umgekehrtes: wir verwerfen ihn zunächst nicht ethisch, sondern in erster Linie ästhetisch; das Unzeitgemäße an ihm ist sein Gegensatz zu der modernen Auffassung der menschlichen Freiheit, sodann seine Unwahrscheinlichkeit, andererseits sein plumper Materialismus, sobald wir den Wunderglauben abgestreift haben.

*) Nur das Drama von Friedrich Roeber folgt hier der Sage.

Karl Robert's Dramen sind den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt, und am Schlusse des Vorworts bittet der Dichter ausdrücklich, seine Stücke nur als Bühnendramen lesen zu wollen. Wir zweifeln nicht, daß auch die lebendige Vorführung von Tristan und Isolde gleich der Lectüre einen großen Eindruck machen würde, allein, um ihn ganz und voll zu erreichen, müßte das Stück trotz seiner löblichen Knappheit erst in entschiedenster Weise gekürzt und hergerichtet werden; wie es jetzt vorliegt, ist es wirklich nur ein Buchdrama. Robert's Diction ist einfach, edel, aber gar nicht charakteristisch. Ein echter Dichter von Gottes Gnaden leuchtet nicht aus dieser Sprache hervor, wohl aber offenbart sich ein Mann von Bildung, mehr mit poetischem Verständniß als mit poetischem Talente ausgerüstet. Was uns mehr als die dichterische Ausdrucksweise zu beschäftigen hat, nämlich die Composition und die Charakterzeichnung, das läßt nicht minder den Dichter als einen feinen, kritisch abwägenden Kopf erkennen.

Der Anfang in Robert's Tragödie ähnelt einigermaßen dem des Weilen'schen Tristan. Die Herren von Marke's Hofe im Vereine mit dem Hofnarren Melot, der im Personenverzeichniß als bucklig und verwachsen geschildert wird, geben ihrer Abneigung gegen Tristan, den Neffen und Günstling des Königs Ausdruck. In dieser ersten Scene wird uns auch die Geschichte von Tristan's Abkunft durch einen der Lords erzählt. Hier hat der Dichter einige Züge verändert. Es wird gesagt, Blanscheflur habe erst die Spröde gespielt; als Riwalin todtwund heimgetragen worden sei, habe Reue ihr stolzes Herz zerrissen und die Scham gebrochen. Bei Gottfried ist das doch anders. (S. oben Seite 43.) Sodann wendet der Dichter die Sache so, als habe Riwalin gleich nach dieser Verwundung den Tod erlitten, als habe Marke seine Schwester grausam verstoßen, während doch nach Gottfried Riwalin erst später in einem neuen Kampfe fällt, während hier die Liebenden gemeinsam das Land verlassen und ihren Bund durch die Ehe heiligen.

Die Veränderung wird wohl durch das Gebot möglichster Kürze veranlaßt sein, auch erscheint dadurch Tristan mehr als ein Kind der Liebe, ferner wird Marke's Zuneigung zu Tristan dadurch innerlicher gefaßt, indem sie sich mit seiner Reue und dem Drange verbindet, das Unrecht wieder gut zu machen. Wenn wir diese Veränderung auch von Seite des Dramas nicht ungerechtfertigt finden, so will uns doch in dieser epischen Darstellung einer geschichtlich überlieferten und zwar nur einmal überlieferten Begebenheit das Festhalten an der Quelle angemessener bedünken. In jener Erzählung ist gleich eine andere Veränderung mit angebracht: Kurvenal ist nicht der Erzieher Tristan's, sondern sein Vasall und Pflegevater, was in der Sage Rual Lifoitenant war. Diese Veränderung ist geschickt. Denn Kurvenal als Erzieher ist, wenn auch älter als Tristan, doch nicht allzuviel in den Jahren vor ihm voraus, er ist in allen Darstellungen mehr ein Genosse, zum Theil auch ein Untergebener Tristan's; in dem Pflegevater aber bietet sich dem Drama ein Gegenbild zu Tristan's ungestümer Jugend.

Der König erscheint mit Tristan, es folgt Seitens der Hofherren der Rath zur Vermählung, dem sich Tristan anschließt; Marke weist auf Tristan als Sohn und Erben hin. Hier benutzt nun auch der Dichter die Schwalbenerzählung, aber nicht Marke erfaßt das Haar, sondern Tristan, der König geht auf den Scherz ein: „Komm' ich so leichten Kaufs davon, so sei's." Isolt wird aber von Tristan nicht erwähnt, noch ist sie unbekannt. Daß Tristan selbst sich erbietet, um die zu werben für den Oheim, der dieses Haar gehöre, hängt, wie wir sehen werden, mit einem neuerfundenen dramatischen Motive zusammen; hier erscheint diese Veränderung für sich betrachtet im Einklange mit der Charakterzeichnung, denn für den ausgelassenen Jüngling paßt der Scherz besser als für den ernsten Marke. Freilich läßt auch gerade dieser Scherz die Aufrichtigkeit von Tristan's Wunsch, daß der Oheim sich vermählen möge, bezweifeln, wenn er die Auffindung der Braut von einem Zufalle

abhängig macht. Und so sehen wir einmal wieder, daß die alte Erzählung schließlich doch besser motiviert als die poetische Klügelei der Neueren. Denn es kann gar nicht in Abrede gestellt werden, daß es viel natürlicher, aber auch dramatischer ist, wenn Marke selbst das Frauenhaar benutzt, um seine Dränger los zu werden, als wenn er auf den Scherz eines andern eingeht. Daß Robert, der ja sonst auch der Tradition Gottfried's folgt, sich hier in dieser Benutzung einer Erzählung aus der Eilhartischen Tradition an Immermann gehalten haben wird, darf wohl als zweifellos angenommen werden.

Im Gegensatze zur Sage und im Einklange mit Immermann's Composition folgt erst nach dieser Heirathsangelegenheit die Forderung Morold's, der bei Robert auftritt, während in den vorherbesprochenen Dramen nur von ihm erzählt wird. Die prahlerischen Hofherren, die Melot trefflich parodiert, erweisen sich als Feiglinge, Tristan erbietet sich zum Kampf, sein Gebet zu Gott beschließt wirksam den ersten Aufzug.

In diesem Anfange ist der Gang der Handlung wie bei Weilen einigermaßen episch. Ebenso im Beginn des zweiten Actes. Robert erlaubt sich nicht einen Sprung in der Handlung wie seine Vorgänger, treu der Ueberlieferung führt er uns in das Schloß des Königs Gurmun von Irland, wo Morold's Tod tief beklagt wird. Auch Robert läßt wie Weilen die Königin gegen Morold's unbekannten Mörder einen Rachefluch aussprechen. Es kommt die Nachricht von dem Anlanden eines Bootes, in dem ein siecher Jüngling, ein Spielmann, gelegen habe. Die Frauen wollen ihn zu sich bescheiden. König Gurmun wünscht, daß seine Tochter Isolt, nachdem der Wunsch vereitelt sei, sie mit Morold zu verbinden, sich dem Truchsessen, der um sie geworben, vermähle, was Isolt verweigert. Tristan erscheint, wie in der Scenerieangabe vorgeschrieben, in geringer Kleidung, den linken Arm in der Binde, mit der rechten auf das Schwert gestützt, die Harfe über der Schulter, und erzählt, ähnlich wie bei Gottfried, den Frauen sein erlogenes Abenteuer;

die alte Königin erkennt, daß die Wunde vergiftet sei, „durch die Säbel der wilden Sarazenen“, erbietet sich zur Heilung und wünscht für ihre Tochter den Unterricht im Harfenspiel und Gesang. Ein Trank, der dem Kranken gereicht wird, hat alsbald günstig belebende Wirkung, Tristan beginnt sogleich sein Harfenspiel und den Unterricht im Gesang; Isolt gewahrt am Schwerte die Scharte, sie stürmt auf ihn ein, um die Blutrache an ihm zu vollziehen, aber sie vermag es nicht. Die Königin kommt dazu, dann auch der König, der das Urtheil spricht:

„Dieweil Ihr meinen theuern Schwager schluget,
Und Fehde zwischen Euch und uns besteht,
Da Ihr freiwillig kamt in unser Land,
Und nicht Euch des Gesandten Recht beschützt,
So soll zur Sühne des von Euch Erschlagnen
Das schuld'ge Haupt vom Beil des Henkers fallen.“

Für unsern Sinn ist dieser Urtheilsspruch durchaus unmotiviert. Ganz abgesehen von seiner Grausamkeit und von der folgenden sehr richtigen Entgegnung Tristan's, die wir noch ins Auge zu fassen haben, ist das Urtheil nach verschiedenen Richtungen hin unserer Empfindung fremd. Wenn Fehde zwischen Tristan und den Irländern besteht, so ist das doch noch kein Grund zu einem Todesurtheil gegen den einen Theil. Auch das freiwillige Kommen in das Land lassen wir nicht gelten, zumal ja Tristan vorgegeben, daß er zufällig, durch eine Fügung an Irlands Strand getrieben worden sei. Wenn der König als Landesherr das Todesurtheil verkündet, so mußte vorher ein Strafbefehl ergehen. Das geschieht in der Sage. Da befiehlt der König aus Rache für Morold's Tod, daß jeder aus Kornwallis, der nach Irland komme, mit dem Tode bestraft werden solle. Unter diesen Befehl mußte Tristan kommen, darum mußte ihn der Dramatiker verwerthen, ihn vorher bestimmt aussprechen lassen. Dann würde aber auch das Urtheil

anders ausfallen. Der Königin und der Isolt als den Blutsverwandten des Erschlagenen kommt die persönliche Rache, die Blutrache zu, diese können die Sühne durch den Tod begehren. Ihnen kann dann Tristan entgegnen:

Wenn Morold ich erschlug, so war's kein Mord,
Er fiel im Ritterkampf gerecht und ehrlich.

Der Dichter ist darin auch der Sage gefolgt, daß er Tristan's Wunde von Morold's vergifteter Waffe herrühren läßt. Und er legt, um dies noch mehr hervorzuheben, der Königin die Worte in den Mund, nachdem sie vorher das Gift anders gedeutet:

Kannst du noch zweifeln, trifft nicht alles zu?
Sogar das Gift der Wunde ist dasselbe,
Womit ich heimlich Morold's Schwert getränkt.

Hier hätte sich nun nach meinem Dafürhalten eine Abweichung von der Quelle empfohlen. Weilen und Gehrke lassen den Tristan auch nur im Allgemeinen von einer Wunde geheilt werden. Wenn auch dadurch die Heilkunst der Königin oder Isoldens nicht so außerordentlich erscheint wie in der Sage, so wird doch die Ehrbarkeit der Königsfamilie von Irland gerettet. Ein Krieger, der sich in einem Zweikampfe vergifteter Waffen bedient, eine Königin, die dieses Kunststück der Waffenzubereitung vollführt, — das ist doch gewiß nicht mehr zeitgemäß. Die Leser der alten Gedichte werden wohl leichteren Sinnes über diese Barbarei hinweggeschlüpft sein, zumal im Mittelalter für den allgemeinen Kampf vergiftete Waffen auch nicht ganz außer Gebrauch waren, aber unserm Sinne widersteht doch diese schnöde Verletzung des Völker- und Menschenrechtes so sehr, daß wir sie nicht in einem Drama geadelt sehen wollen. Unser Mißbehagen wird nicht verscheucht, wenn der Dichter auch den Tristan weiterhin sagen läßt:

(Er fiel im Ritterkampf gerecht und ehrlich;)
„Doch Ihr, Frau Königin, bekennt den Schimpf,
Durch Gift das heil'ge Recht verfälscht zu haben,
Drum müßte ich zur Rechenschaft Euch ziehn."

Als Tristan keinen Ausweg mehr sieht, da kommt ihm im Anblick Isoldens, der Göttin mit dem goldenen Haar, der Gedanke an jenes goldene Haar und er bringt die Werbung für König Marke vor, die angenommen wird. Zur Bestätigung sollen Boten an diesen abgesandt werden. Daß die Benutzung der Schwalbenerzählung in einem romantischen Epos angemessen sei, haben wir bei Besprechung der Immermann'schen Dichtung zugestanden. Für das Drama ist sie zu verwerfen, denn sie ist an sich undramatisch, sie läßt dem Zufall die Herrschaft. Hier ist das Motiv einigermaßen dramatisch gewendet, indem der Vergleich und die Auffindung der Identität in einen erregten Moment gelegt wird. Aber die Frage liegt nahe: jetzt erst fällt dem Lehrer Isoldens das goldene Haar ein? Von ihm stammt ja der Gedanke, wird er nicht auf Schritt und Tritt an sein Versprechen erinnert worden sein, und zumal, wenn ihm ein schönes und vornehmes Weib mit goldenem Haar begegnete? Muß es ihm erst an das Leben gehen, ehe er seiner Sendung eingedenk wird?

Der folgende Act versetzt uns auf das Deck des Schiffes. Zuerst wird uns Tristan im Gespräch mit Kurvenal, dann Isolt im Gespräch mit Brangaene vorgeführt. Eine große Aehnlichkeit der Composition mit der Oper Wagner's springt in die Augen. Wir heben nur die Hauptpunkte hervor. Zunächst begegnet uns ein neues, aber auch seltsames Motiv. Der unglücklichen, zwischen Liebe und Haß schwankenden Isolt spricht Brangaene Trost zu, Tristan habe sie von der Ehe mit dem verhaßten Truchsessen befreit. Als Isolt aber doch beklagt, daß sie damals den Streich nicht geführt, entgegnet Brangaene: „Unholde! Nicht das Schwert ist Weibes Waffe!" Das sei

auch der Mutter Wort gewesen, gesteht Isolt, aber, und dies ist das neue Motiv, die Mutter habe Gift ihr mitgegeben mit dem Gebote, noch auf der Fahrt Herrn Tristan es zu reichen. Wie? einen solch schändlichen Auftrag hat die Königin ertheilt, und Isolt hat ihn angenommen und fühlt sich an ihn gebunden? Erst vergiftet die Königin den Gegner Morold's durch dessen Waffen, dann mischt sie für Tristan einen giftigen Trank! fürwahr: eine Verbrecherin der gemeinsten Sorte! Wie kommt Robert zu dieser Veränderung der Sage, zu dieser neuen Wendung? Ich glaube, er bezweckte eine Steigerung, aber auch das Streben, sich nicht ganz der Dichtung Wagner's gefangen zu geben und trotz des Anschlusses doch möglichst original zu erscheinen, mag hier wirksam gewesen sein. Aehnlich wie bei Wagner, aber nicht gegen Tristan, sondern gegen Brangaene verwirft Isolt für sich und ihre Mutter den von ihrem Vater und den Edlen des Landes mit Tristan geschlossenen Frieden. Sie gelangt endlich zu dem Entschlusse, den Todesbecher mit Tristan zu theilen.

„Sei mir gegrüßt, ersehnter Friedensbringer,
Zuflucht für höchstes Leid, für höchstes Weh,
Vergebens und Vergessens holder Trank,
Aus tiefster Seele heiß' ich dich willkommen."

Also hier wählt ganz wie bei Wagner Isolt den Todestrank für sich und Tristan. Die Veränderungen, daß sie selbst aus eigener Initiative, nicht erst durch Vermittelung Brangaenens jenen Gedanken faßt, daß sie von vornherein im Besitz eines Giftfläschchens ist, sind durchaus äußerlich und unwesentlich, in der Hauptsache finden wir eben doch das Vorbild Wagner's. Daß Robert wohl nicht ganz selbstständig auf das gleiche Motiv gekommen ist, scheint aus der Wendung „Vergebens und Vergessens holder Trank" zu folgen, die sich doch allzusehr als eine Reminiscenz an das Wagnerische „Vergessens güt'ger Trank" kundgibt.

Brangaene erhält den strengen Befehl, das Gift in einen Becher Wein zu thun und ihn zu bringen, wenn Isolt mit Tristan sprechen werde. Wie gestaltet nun der Dichter die Situation? Er folgt auch in der Darreichung des Liebestrankes der Dichtung Wagner's, aber er schafft zugleich ein neues, sehr schönes Motiv. Brangaene empfängt von Isolt das Fläschchen, aber mit dem Rufe: „Nein, edler Held, du sollst nicht untergehen!" zieht Brangaene mit der andern Hand ein ähnliches Fläschchen hervor nnd steckt das Gift fort.

„Der Liebestrank brech' ihren wilden Trotz,
Den ihre Mutter mir fürs Brautpaar gab.
Um jeden Preis muß ich dein Leben retten,
Sollst du auch ewig mir verloren sein! —
Fahr wohl, mein Glück, fahr wohl, mein stilles Hoffen,
Entsagen muß ich meinem liebsten Traum,
Er war zu schön, zu süß, um lang zu währen!
An eine Würd'gere tret' ich dich ab.
Als meiner Liebe höchste Erstlingsgabe
Bring' ich dir meiner Liebe Opfer dar."

Die Verwechselung des Trankes ist also ganz wie bei Wagner; aber während wir in der Operndichtung im Zweifel blieben, ist hier in Robert's Tragödie alles klar, nicht allein durch die scenische Vorschrift, sondern durch die Poesie selbst. Brangaene reicht den Liebestrank mit Absicht, aber nicht, wie wir es vielleicht für die Wagnerische Oper annehmen müssen, um die Liebenden zu vereinen, womit natürlich auch das Motiv der Lebensrettung verbunden sein kann, sondern ausschließlich, um Tristan zu retten, weil sie ihn liebt. Ohne Zweifel ist diese Wendung hochpoetisch. Brangaene konnte aber, wenn sie ihren Geliebten vor sicherm Untergange bewahren will, nicht einen gleichgültigen wirkungslosen Trank zum scheinbaren Ersatz des todbringenden Giftes wählen, sondern nur eben den Liebestrank. Isolt hat ja erklärt, daß Brangaene sie an

ihrem Entschlusse nicht hindern könne, denn in der nächsten Stunde würde sie es doch thun. Reicht Brangaene der Herrin den Liebestrank, dann schützt sie für alle Zeit den Geliebten vor dem Verderben, das ihm von der Rächerin Morold's droht. Ihre Schuld ist verbunden mit einem Opfer, darum trägt dieselbe zum Theil die Sühne in sich. Dennoch würde bei dieser Vertiefung des Charakters der Brangaene die sichtbarliche Strafe des Vergehens dichterisch geboten sein.

So trinken also Tristan und Isolt den Sühnetrank wie in Wagner's Oper. Verschieden aber gestalten beide Dichter die Wirkung des Trankes. Bei Wagner ist die Wirkung alsogleich mit Blitzesschnelle da, bei Robert dagegen ist eine Steigerung erstrebt, nach und nach entwickelt sich das Feuer der Leidenschaft; Isolt meint, es sei des Todes Hand, was sie durchzucke.

Nun erinnern wir uns des Grundsatzes, welchen der Dichter aufstellte, daß er den Stoff von allen unzeitgemäßen Motiven gereinigt zu sehen wünschte. Und dennoch behält er den Liebestrauk bei? Trotz seiner wirklich dramatischen Fassung wird dieses Motiv selbst und an sich doch gewiß nun und nimmermehr zeitgemäß. Hören wir deshalb die theoretische Auseinandersetzung des Philosophen, die wir zu diesem Zwecke durchaus und wörtlich entlehnen müssen: „Neben der Unterschiebung der Brangaene gehörte hierzu besonders die Auffassung des Liebestranks als eines Zaubers, ein insofern doppelt unstatthaftes Agens, als abgesehen von dem hierbei sanctionierten Aberglauben der äußere Zwang des Zaubers nimmermehr ein dramatisch-psychologisches Motiv zur Schürzung des Conflicts abgeben kann, weil hierzu nothwendig eine innere Selbstbestimmung erforderlich ist." Soweit treffen wir mit Karl Robert vollständig überein. Wenn man diesen Satz liest, so glaubt man, der Dichter habe wie sein Vorgänger Schneegans ganz und gar von dem Minnezauber abgesehen. Um so mehr setzt uns dann der folgende Satz in Erstaunen: „Obwohl in der vor-

liegenden Bearbeitung beide Liebenden so reif zur Erklärung sind, daß wahrscheinlich die äußere Situation allein hingereicht haben würde, um die Sache zum Austrag zu bringen, so ist doch der fragliche Trank insofern von entscheidender Wirkung, als er auf Isoldens Bewußtsein als Vorstellung des genossenen Todestrankes wirkt, und durch ihr Weichwerden im Hinblick auf den zu erwartenden Tod nunmehr (in Verbindung mit der Situation) Tristan's Erklärung gleichsam provociert." So erfahren wir schon im Vorworte, daß der Dichter trotz der aufgestellten Theorie von der Unzeitgemäßheit des Liebestrankes dennoch an diesem Motiv in der Praxis festhalten werde. Daß es der Dichter verstanden hat, zumal er sich an ein Vorbild anschließen konnte, die Sagenüberlieferung wirklich dramatisch zu gestalten, wird unsere Analyse gezeigt haben. Auch das müssen wir ihm zugestehen, daß er im Gegensatze zu Wagner den Trank anstatt äußerlich zauberisch mehr innerlich wirken läßt und auf diese Weise seine symbolische Bedeutung erhöht. Aber trotz aller dieser günstigen Veränderungen ist und bleibt der Liebestrank ein Zauber, der für unsere Zeit kein dramatisch-psychologisches Motiv abgeben kann. Abgesehen von dem Einflusse Wagner's glauben wir die Beibehaltung dieses Motivs in der Pietät gegen die Ueberlieferung suchen zu müssen. Weilen behält principiell das Motiv bei, ändert aber seine Gestaltung, Schneegans verwirft es gänzlich, und Gehrke macht es unkenntlich, somit ist Robert der erste und einzige, der in einem für die Aufführung bestimmten recitierenden Tristandrama den Liebestrank auf die Bühne bringt. Zwar würde diese Form dem literargeschichtlichen und antiquarischen Interesse entgegen kommen, da, wie schon gelegentlich bemerkt, unsere Vorstellung von Tristan und Isolt sich von dem Liebestrank nicht leicht losmachen kann; allein in ästhetischer Beziehung ist Robert's Verfahren entschieden ein Rückschritt, und um so mehr, als seine Theorie mit der dichterischen Conception in einen Widerstreit geräth. Was wir einer Oper zugestanden, das verwerfen

wir für das Drama, wenn dieses nicht von vornherein als ein Märchen angesehen werden soll.

Mit dem vierten Aufzuge wird Robert's Composition freier. Nachdem Marke die Neuangekommenen bewillkommt, folgt eine Scene zwischen Marke und Tristan, die ein durchaus neues und dramatisches Motiv enthält, welches aber schon vorbereitet ist. Der Dichter hatte Tristan die Werbung für König Marke vorbringen lassen im Augenblicke der höchsten persönlichen Gefahr. Nicht wie in den Dramen von Weilen und Schneegans zieht Tristan mit der bestimmten Absicht hinaus, um für seinen Oheim um Isolt zu werben, sondern er benutzt das vor längerer Zeit einmal zufällig aufgefangene Frauenhaar wiederum ganz zufällig, weil es ihm gerade einfiel, zu einer Zuflucht. Wir haben gesehen, daß dieses Motiv nicht dramatisch ist, höchstens ist es momentan dramatisch verwendet. Auf diesem etwas lockern Grunde baut nun der Dichter weiterhin fort, aber freilich es ist auch ein luftiger Bau, den er da aufführt, wenn dieser auch auf den ersten Blick durch seine Seltsamkeit überraschen mag. Tristan sucht den Oheim zu bereden, das Eheversprechen rückgängig zu machen. Er stellt die Einwilligung als ein Opfer von Seite Marke's hin, um dem Neffen das Leben zu retten; seine Werbung für Marke sei aus Selbstsucht geschehen. Er erinnert den Oheim daran, daß er ja vorher den Rath, sich zu vermählen, unmuthig zurückgewiesen habe. Nur weil er damals nicht fähig gewesen sei, die Waffen zu gebrauchen, habe er listigen Rathes einen Ausweg gesucht. Marke geht auf diese Bitten nicht ein. Was Tristan vorbringt, ist im Hinblick auf sein Verhältniß zu der Königsbraut nicht ohne psychologische Feinheit, aber es paßte besser in eine moderne Novelle, als in ein Drama dieser Art, es ist ein durchaus genrehafter Zug. Und wie schädigt es den Charakter des Helden! Also weil er nur gezwungen Frieden schloß, hat der Vertrag für ihn keine Geltung? diesen will er nach wiedererlangter Freiheit und Kraft mit Gewalt rückgängig

machen? Nur eine Komödie war die Werbung für seinen Oheim? Tristan schilt sich selbstsüchtig, aber vorher war er doch großmüthig im Verzicht auf das Erbe Marke's. Welch ein Widerspruch! In dieser Scene stellt sich Tristan so unritterlich wie möglich dar. Da haben doch Weilen wie Schneegans eine edlere Wendung zu finden gewußt.

Die folgende Handlung ist geschickt componiert. Die Verläumdungen und der giftige Spott Melot's werden in charakteristischer Weise vorgebracht. Melot verlangt vom König, um Tristan nach seiner Ueberraschung beim Stelldichein in Gewahrsam bringen zu können, einen schriftlichen Verhaftsbefehl. Da ist der Dichter einmal in einen Anachronismus verfallen, hat die Romantik mit dem Rococo vertauscht. Brangaene, sonst den Liebenden behülflich, bittet, von schlimmer Ahnung erfüllt und von einem Traum geschreckt, die Isolt, heute Nacht nicht hinab zum Garten zur Zusammenkunft mit Tristan zu gehen, nachdem sie ihr vorher auch nicht verborgen, daß jedes Kind am Hofe bereits an ihre Schande glaube, nur Marke selber nicht. Brangaene hat auch der Herrin das Geheimniß des Liebestrankes enthüllt, aber sie stellt ihre absichtliche Verwechselung als einen bösen Zufall hin. Isolt dankt es der Brangaene, daß ihr „Versehen" sie verhindert habe, den edelen Stamm im wilden Wahn zu fällen. Diese Nothlüge, dieses neue Opfer der Brangaene ist wieder außerordentlich fein erdacht, ja im Vereine mit der vorher offenbarten stillen Liebe Brangaenens zu Tristan scheint mir unter den neuen frei erfundenen Motiven dieses das allervorzüglichste zu sein.

Die Liebenden werden bei ihrem Abschied überrascht, Tristan soll gefangen genommen werden, es entspinnt sich ein Kampf, Tristan fällt. Warum läßt der Dichter den Tristan nicht durch Melot's Hand fallen? Isolt trinkt das Gift, welches sie einst für sich und Tristan bestimmt hatte. Marke kommt hinzu, der gräßliche Anblick stimmt ihn auf einmal versöhnlich. Für Isolt hat er das Wort des Vorwurfs: „das ist dein Werk,

du hast ihn mir entrissen; Treuloses Weib, das ich so sehr geliebt!" Die Antwort Isoldens, ähnlich der Erklärung in der Tragödie von Schneegans, sucht ihre Schuld nicht in der Untreue gegen Marke, dessen Weib sie nie gewesen, sondern in der Untreue gegen Tristan, in ihrer Menschenfurcht und weibischen Schwäche. Kürzer als Schneegans läßt Robert den König seine Schuld bekennen:

„Ich blöder Thor, wo hatt' ich meine Augen,
Daß ich alleiu nicht sah, was alle merkten.
Ha Schmach dir, graues Haar, die Sinne waren's,
Die dich mit eitler Jugendlust bethört,
Die dich verführt, die zarte Frühlingsblume
An trüben Winters eis'ge Brust zu legen."

Dramatisch wirksam folgt auf diese beiden Bekenntnisse Isoldens und Marke's die Klage und die Erklärung Brangaenens, sie sei Tristan's Mörderin:

„Ich reichte dir den bösen Zaubertrank,
Der Euch unlösbar an einander kettete,
Der all dies Unheil hier verschuldet hat."

Die Worte der Versöhnnng legt der Dichter der Isolt in den Mund: „Leb' wohl, Brangaene, und du, edler König, Vergebt mir all das Leid, das ich Euch brachte, Und legt uns beide in dasselbe Grab." Auf jenes Bekenntniß der Brangaene vom Zaubertrank hat Marke nur die kurze Frage bereit, ob sie wirklich ein Zaubertrank zusammenführte, und knüpft daran erneute Klage. Bedeutungsvoller aber ist Isoldens Wort:

„Ein Zaubertrank? — Der Zauber war die Allmacht
Von Gottes ewig waltender Natur;
Sie trieb in uns des Daseins höchste Blüthe, —
Sie brach sie gnädig, ehe sie verdorrt."

Der Schluß des Dramas erfolgt nach dem Falle Tristan's sehr rasch, ja fast zu eilig geht es dann dem Ende zu. Eines nach dem andern erklärt sich schuldig: das ist schön und wirkungsvoll. Marke ist vom Dichter wohl nicht ganz charakteristisch gezeichnet, als das Alter wortreicher zu sein pflegt. Des Königs Klage brauchte darum noch nicht weitschweifig zu werden. Auch Brangaene äußert sich etwas zu kurz; sie mußte, da sie den Liebestrank mit Absicht reichte, eine größere Zerknirschung kundgeben, und wenn sie auch ihren Geliebten in den Tod sinken sieht, so ist damit ihre Schuld noch nicht gesühnt. Wollte sie der Dichter auch nicht sterben lassen, um die Tragik nicht auf die Spitze zu treiben, so hätte Brangaene doch ihres künftigen einsamen und schuldbeladenen Lebens gedenken müssen, durch welches sie höhere Buße zahlt als durch einen schnellen befreienden Tod.

Daß der Dichter, wie Hermann Kurz und Ludwig Schneegans es vor ihm thaten, den König Marke als schuldbewußt darstellt, erhöht den dichterischen Werth seiner Leistung. Wie aber verhält sich nun diese für das moderne Empfinden so günstige und selbst nothwendige Fassung zu der zauberischen Wirkung des Liebestrankes, von dem sich der Dichter nicht trennen konnte? Wir haben gesehen, daß der Liebestrank auch bei Robert eine symbolische Bedeutung gewinnt, obgleich andererseits die Absicht der Darreichung auch wieder die Symbolik beeinträchtigt. Am Schlusse der Tragödie wird der Liebestrank nicht verantwortlich gemacht, sondern er wird sogar symbolisch gedeutet, er sei die Allmacht von Gottes ewig waltender Natur. Hier schwebte wohl dem Dichter die Stelle in Wagner's Oper vor, wo Isolt der Brangaene, auf deren Bemerkung, daß die Liebe des Paares eigentlich ihr Werk sei, antwortet: „Dein Werk? O thör'ge Magd! Frau Minne kanntest du nicht? Nicht ihrer Wunder Macht?" Jene Erklärung der Isolt in Robert's Tragödie ist aber in doppelter Beziehung ein dramatischer Fehler. Der Dramatiker darf oder muß das Sym-

bolische kund werden lassen, aber poetisch faßbar, dramatisch erkennbar; er darf aber, was er beabsichtigt, nicht offen sagen, nicht theoretisch auseinandersetzen, das zerstört ja alle Poesie. In diesem Falle insbesondere wird durch Isoldens Deutung das dramatische Verfahren des Dichters geradezu verurtheilt, denn wenn der Zauber der Liebe die Allmacht der Natur war, wozu bedurfte es dann des Zaubermittels?

Fand ich in der Treue des Dichters gegen die Ueberlieferung eine ästhetisch ungerechtfertigte und mit dem modernen Gefühle schwer in Einklang zu setzende Wendung, so zweifle ich keinen Augenblick, daß gerade dieser Anschluß an das alte Gedicht auch seine Freunde haben werde, wenn diese Tragödie lebendig dargestellt wird. Der Liebestrank gehört eben zu Tristan und Isolt wie zu Tell der Apfelschuß, zu Tannhäuser der Venusberg, zu Lohengrin der Schwan, zu Hüon das Zauberhorn.

Karl Robert's Tristandrama ist das letzte, welches die neue Zeit uns brachte; wir glauben nicht, daß es überhaupt das letzte sein werde. Wer fernerhin einen gleichen Versuch wagt, wird sich weniger vor dem Anschluß an die Ueberlieferung oder vor der Entlehnung neuer bewährter Motive zu hüten haben, als vor freier Erfindung neuer Situationen und Verwicklungen. Der Stoff ist so reich und für das Drama so dankbar wie nur irgend ein anderer, aber es gilt das wahrhaft Dramatische in ihm zu finden und zur Darstellung zu bringen und zugleich das an ihm zu ändern, für das uns das poetische Verständniß verloren gegangen ist. Aber ehe wir eine noch gelungenere Leistung als die von uns betrachteten Versuche ersehnen, wollen wir hoffen, daß, wie eine Tristanoper sich voraussichtlich die Bühne erobern wird, auch unsere Tristantragödie auf dem Theater heimischer werden möge. Die Dramen von Weilen, Schneegans und E. von Hartmann haben alle ihr Verdienst, jedes in seiner Weise, das eine mehr, das andere weniger, das eine hier, das andere da.

Ueber den Vorzug des Tristan von Schneegans habe ich mich schon geäußert; wenn ich dann wählen sollte zwischen Weilen und Eduard von Hartmann, so würde ich mich für die Dichtung des Letzteren entscheiden, weil sie einmal der Ueberlieferung treuer bleibt und sodann, weil sie auch die Sühne in modernem Geiste zur Geltung kommen läßt. Was das Weilen'sche Drama an Bühnengerechtigkeit voraus hat, ließe sich leicht durch eine geschickte Inscenierung ersetzen.

Friedrich Roeber.

An den Schluß unserer Betrachtung stellen wir ein Tristandrama, welches nicht wie die andern Veröffentlichungen eine bestimmte Jahrzahl auf dem Titel trägt. Somit entzog es sich der chronologischen Einordnung. Wir haben zwar später in Erfahrung gebracht, daß die Tragödie „Tristan und Isolde" von Friedrich Roeber aus dem Jahre 1854 stammt, haben ihr aber doch diesen letzten Platz zugewiesen. Der Zeit nach fällt Roeber's Versuch vor Richard Wagner's Oper, auch ihrem Wesen nach würde diese Tragödie für uns einen guten Uebergang gebildet haben von den epischen zu den dramatischen Bearbeitungen der Tristansage, denn sie ist mehr eine Dramatisierung als ein eigentliches Drama. Wenn wir sie nun anstatt zuerst, dennoch an letzter Stelle betrachten, so kehren wir damit wieder halbwegs zu einer Art von Bearbeitung zurück, wie sie uns unser Ausgangspunkt, die Tragödie des alten Hans Sachs darbot. Nach ihrem inneren Werthe angesehen, soll dieses Werk aber deshalb zuletzt an die Reihe kommen, weil wir dadurch unsere Ueberschau mit ungetheiltem Lobe, mit freudigster Anerkennung ohne kritische Abwägungen schließen können. Der Charakter dieser Dichtung Roeber's trägt allerdings dazu vor allem bei; wir nehmen sie hin, wie sie sich gibt: harmlos und anspruchslos, aber auch als dichterische Leistung betrachtet, bildet sie den würdigsten Schluß.

Die Zeit der Buchdramen ist eigentlich vorüber. Die Dramatiker pflegen jetzt mit bestimmter Absicht für die Bühne

zu schreiben, und wenn sie ihr Ziel nicht erreichen, so trägt die Schuld ihr Unvermögen oder ihr äußeres Mißgeschick. Geradezu eine Seltenheit ist in neuerer Zeit ein lediglich für die Lectüre bestimmtes Drama. Principiell sind wir gegen solche Schöpfungen, und dennoch vermag die einzelne Erscheinung unser Wohlgefallen zu erregen, wenn sie auch nicht dazu angethan ist, die vorgeführten Gestalten lebendig werden zu lassen. Was sie nicht vermag oder auch nicht beabsichtigt, das ersetzen wir doch durch unsere Phantasie, wir lesen doch mit dem Gedanken an die lebendige Gestaltung. Kein Buchdrama verschmäht die Scenerieangabe, welche eine episch ausgeführte Erzählung ersetzen soll. Die dramatische Kunstform ist für das Lesedrama nicht wirkliches Lebenselement, sondern nur eben Form, ein äußeres Gewand der Poesie, ein bestimmtes Costüm der dichterischen Idee.

Ein solches Buchdrama ist Tristan und Isolde von Friedrich Roeber. Insofern ist dieses Werk himmelweit verschieden von der Tragödie des Hans Sachs, denn dieser alte Dichter hatte nur die Aufführung im Auge. Roeber's Tristan kann nur insoweit mit diesem Drama der Reformationszeit verglichen werden, als hier in ähnlicher Weise der epische Stoff auch in dramatischer Form episch behandelt wird, als sich hier ebenfalls eine große Treue gegen die Ueberlieferung kundgibt, eine größere Treue als die sämmtlichen andern Tristandramen der Neuzeit aufweisen.

Eben diese Treue charakterisiert Roeber's Stück für unsere Zeit als Buchdrama. Schon der überaus häufige Scenenwechsel würde die Aufführung verbieten. Daß der Dichter die Erzählung vom Liebestrank ganz getreulich dramatisiert, den Liebestrank nicht von dem Zufall loslöst und seine Wirkung mit schnellem Zauber geschehen läßt, daß er die Unterschiebung der Brangaene beibehält, daß bei ihm wie im Volksbuche die Königin zur Strafe den Siechen, den Aussätzigen überlassen werden soll: das alles zeigt schon von Seite des

Stoffes, daß es dem Dichter nicht um ein Drama in modernem Sinne und nicht um die Aufführung zu thun war. Und wenn wir lesen, daß er Mond und Sterne auftreten läßt und dem Mond die Rolle des Warners gibt beim Stelldichein, so wird vollends dieses Drama in die Reihe der romantischen Dichtungen gestellt werden müssen, wie sie namentlich Ludwig Tieck in unserer Literatur einbürgerte.

Eine Tragödie „in Arabesken" nennt der Dichter sein Werk. In Arabesken: da sagt er uns selbst von Anfang an, daß wir seine Dichtung nur als Bild auffassen sollen. Die Bilder der einzelnen Abschnitte sind aber umrahmt und umrankt von andern Gebilden. Der Dichter führt uns sein Drama wie eine lebendige Erzählung vor. Und die Person, welche diese Erzählung hört, bis sie selbst thätig mit in die Handlung eingreift, ist Isolt Weißhand von Arundel. Diese Einkleidung hat etwas ungemein Ansprechendes. Isolt Weißhand vernimmt von den Thaten und von den Schicksalen Tristan's. Sie faßt zu dem Helden eine innige Liebe, aber auch eine Abneigung gegen Isolt von Irland. Diese Vorspiele, in denen der Bischof der Königin Isolt Weißhand die Mähr von Tristan vorliest, stehen durchaus selbstständig da, wie andererseits auch die dramatische Handlung von ihnen unabhängig ist. Bei unserer Betrachtung fassen wir nur diese Handlung ins Auge. Die Veränderungen der Fabel, welche in den Vorspielen angebracht sind, fallen nicht ins Gewicht.

Wenn in Roeber's Dichtung im Ganzen ein epischer Gang eingehalten, wenn im Anschluß an die Ueberlieferung möglichste Treue gewahrt ist, so würden wir doch dem Dichter ein zu geringes Verdienst zuerkennen, wenn wir ihm blos die Thätigkeit des Dramatisierens zuweisen wollten. Er schafft auch neue Scenen und Gestalten, und was noch wichtiger ist, bei aller unmittelbaren Freude am Gegenstande, dem er sich so willig hingibt, weiß er doch als ein moderner Dramatiker die dramatisch wichtigen Momente in das hellste Licht zu stellen,

und seine Charakteristik der Personen geht über die Andeutungen der Ueberlieferung hinaus.

In seiner Sprache klingt hie und da ein shakespearisierender Ton hindurch, wir finden auch Prosa neben den Versen. Im Allgemeinen ist Roeber's Diction von gewinnender Einfachheit, sie zeigt eine gewisse Volksthümlichkeit, die an die ältere Sprache erinnert, und an nicht wenigen Stellen verräth der Ausdruck den talentbegabten Dichter. An der Gedrungenheit und Knappheit der Rede in diesem Lesedrama könnte sich mancher Bühnendichter ein Beispiel nehmen.

Bei keinem andern der Dramatiker offenbart sich eine solch genaue Kenntniß der Sage in ihren verschiedenen Ueberlieferungen. Roeber benutzt beide Traditionen, und daß er besonders Gottfried aufs genaueste studiert hat, liest der Kenner nicht selten heraus, aus den Situationen, aus den Gedanken, selbst aus einzelnen Reminiscenzen.

Einzelnes wurde schon angeführt aus Roeber's Dichtung; zu weiterem Beweise, wie eng sich der Dichter an die Ueberlieferung angeschlossen, wollen wir noch auf folgendes der Reihe nach aufmerksam machen. Bei Roeber spielt auch der Truchseß die Rolle wie bei Gottfried, der Drachenkampf wird benutzt, aber Roeber macht nicht etwa aus dem Drachen einen Riesen. Die Episode, welche keiner der Dramatiker verwerthet hat, selbst Hans Sachs nicht, daß Isolt ihre treue Brangaene ermorden lassen will, finden wir auch bei Roeber wieder, ferner die Scene am Brunnen, Tristan's Entrinnen aus der Kapelle, das Leben im Walde und die Vertauschung des Schwertes.

Bei solcher Anlage müssen wir das Einzelne hinnehmen wie es ist; es würde sich bei einer genauen Betrachtung hauptsächlich und zunächst um das Stoffliche handeln, um die Frage, was der Dichter benutzte, was er nicht benutzte, allein wir wollen uns mit unsern Andeutungen begnügen und unsere Aufgabe darin erblicken, auch im Einzelnen auf die Art der Be-

nutzung, vornehmlich auf die Veränderungen und neuen Motive unser Augenmerk zu richten.

Diesem Lesedrama stehen wir ohne Zweifel freier gegenüber als den andern Tristandramen, wir werden auf die Vorzüge mehr hingelenkt, weil das, was uns sonst ungeeignet erscheinen würde, durch den ganzen Charakter der Roeber'schen Dichtung seine Berechtigung findet. So haben wir mehr Lob als Tadel bereit, und unsere Kritik wird mehr zum Berichte über das Gegebene und Geleistete.

Wie andere Dramatiker so hat auch Roeber die Feindschaft Melot's und Marjodo's gegen Tristan von Anfang an dramatisch zu motivieren gesucht. Marjodo ist bei Roeber gleich Tristan der Neffe Marke's, der eifersüchtig ist auf den nach seiner Meinung unverdient bevorzugten Vetter. Tristan erschlägt Melot, als er im Begriff ist, Isolt aus der Gefangenschaft zu befreien, und bald darauf tödtet er auch Marjodo im Zweikampf. So finden beide ihren Lohn. Das Motiv der Verwandtschaft Marjodo's mit Marke und Tristan ist ohne Zweifel dramatisch sehr günstig. — Die Tragödie beginnt nicht vor, sondern nach dem Kampf mit Morold. Tristan wird als Sieger begrüßt. Er ist unverwundet geblieben. Durch diese große Veränderung fällt, wie bei Schneegans, die erste Fahrt Tristan's nach Irland weg. Es folgt gleich die Vermählungsangelegenheit. Auch Roeber benutzt die Geschichte vom Frauenhaar. Marjodo hatte vorher gerathen, der König möge ein Weib nehmen und einen Erben zeugen, damit nicht Tristan zum Erben gemacht würde und Marjodo und die andern Sippen zurückstehen müßten. Der König will dann, daß Marjodo die unbekannte Frau suche und um sie werbe, der das goldene Haar zugehört habe. Marjodo weist den Auftrag zurück, er könne lange suchen, ehe er eine mit solchen Haaren fände. Marke bleibt bei dem Entschluß. Da will Tristan das Haar sehen. Er meint, es könne nur von Isolt, der Tochter des Iren-Königs stammen. Wenn Tristan das wisse, bemerkt Marjodo, warum

werde er nicht gleich nach Irland geschickt auf die Werbung? Marke entgegnet dem Marjodo, er wisse es selbst, daß es Tristan's sicherer Tod wäre, da er Isoldens Oheim Morold erschlagen habe. Da erbietet sich Tristan zum Brautwerber. Hier sehen wir die Vermischung der beiden Traditionen, wie wir sie in ähnlicher Weise bei Besprechung der Immermann'schen Dichtung vorgeschlagen (s. oben Seite 67). Hier bei Roeber ist freilich eine bedeutende Vereinfachung der Handlung gefunden durch die erwähnte Veränderung, daß Tristan unverwundet blieb. Er kennt Isolt nur vom Hörensagen, er vermuthet nur, daß das Haar von ihrem Haupte stamme. Jedenfalls hat sich der Dichter durch diese Wendung der Gefahr entzogen, ein undramatisches Motiv durchführen zu müssen. Ich meine, ein künftiger Dramatiker könnte sich diesen Vorgang zu Nutze machen.

Wie die Unterschiebung der Brangaene vom Dichter beibehalten wurde, so auch Isoldens Mordversuch. Beides gehört zusammen, das letztere ist nur durch das erstere recht verständlich. Die Unterschiebung der Brangaene lassen wir in einem Buchdrama noch hingehen, obgleich die Leser zuerst über diese Naivität etwas betroffen sein werden. Roeber hat aber diese Dinge so zart wie möglich behandelt, und er hat zugleich, und das ist sein dichterisches Verdienst, Veränderungen im modernen Geiste vorgenommen, auch ein Motiv gefunden, welches trotz seiner Einfachheit und Natürlichkeit geeignet ist, die Handlung verständlicher, aber auch edler zu machen. Bei Gottfried handelt es sich nur um eine einmalige Unterschiebung, ebenso berichtet das deutsche wie das französische Volksbuch nur von dem Betruge in der ersten Nacht. Nur die Furcht vor Entdeckung der Schande treibt zu dieser Handlung. Viel innerlicher aber faßt Roeber den Bericht der Sage auf. Isolt will hier niemals des Königs Weib werden, Brangaene soll sich nicht zu einem einmaligen, sondern zu fortgesetztem Betrug verstehen. Dann ist die Angst Isoldens noch begründeter. Wir haben gesehen, daß Immermann, um den Mordanschlag

gegen Brangaene zu motivieren, eine heftige Scene zwischen den beiden Frauen schildern wollte, in welcher Brangaene in die bittersten Vorwürfe gegen Isolt ausbricht. Auch bei Roeber findet ein solcher Zwist statt, aber er ist anders gewendet. Isolt spricht verächtlich vom König Marke, Brangaene tadelt sie darum und preist die Vorzüge des Königs und verräth dadurch ihre Liebe zu ihm. Umgekehrt ist auch der König von Brangaene in höherem Maße eingenommen. Der Dichter läßt ihn kurz vorher die beiden Frauen vergleichen:

„Dort geht Isolt mit ihrer süßen Magd.
Es sind die Beiden wie der Sonnenglanz
Und milder Mondenschimmer! Wohnet Untreu
In meinem Weib, und in Brangaenen Treu,
Beim höchsten Gott, mir wär' die Dienerin
Viel lieber als die stolze Königstochter!"

Isolt fürchtet die Brangaene auch in den alten Erzählungen als Mitwisserin; wenn aber, wie hier, ihr Herz mitspricht, dann ist sie noch mehr zu fürchten. „Liebt den König sie," sagt Isolt zu sich selber, „Will auch zuletzt des Königs Weib sie werden, Und sie verräth uns alle drum." — Und noch einer Veränderung sei gedacht, welche ebenfalls die alten Erzählungen mildert. Isoldens Mordversuch gegen Brangaene ist in der Sage ganz ernstlich gemeint; bei Roeber soll es nur eine Prüfung der Treue sein, die beiden gedungenen Knechte sollen ihr kein Leides thun. Dadurch wird uns eine für unser Gefühl peinliche Situation erspart, nämlich die so rasche Versöhnung der beiden Frauen.

Das Leben in der Einöde, so poetisch in der Dichtung Gottfried's, ist von Roeber im Einklange mit dem herben Schicksal des Paares als ein armseliges und kummervolles geschildert. Die Liebenden sind eingeschlafen, Kurvenal legt zwischen sie ein Schwert, das große vergiftete Schwert, das Morold einst getragen und Tristan erbeutet. Dann legt Kurvenal

sich auch schlafen. Das ist eine Veränderung des Dichters; in der Sage legt Tristan selbst sein eigenes Schwert zwischen sich und die Geliebte, Kurvenal ist da nicht zugegen. Marke findet auf der Jagd die Schlafenden, er wird durch den Anblick versöhnt, obgleich er einen Augenblick an die Rache denkt, weckt sie nicht, nimmt aber — und hierin folgt der Dichter der Tradition des Eilhart — das Schwert hinweg und legt das seine an dessen Stelle. Diesen Zug hat, wie wir gesehen, Hans Sachs nicht benutzt, dagegen macht umgekehrt Roeber keinen Gebrauch von der Erzählung, daß Marke seinen Handschuh auf Isolt legt. Durchaus frei erfunden ist aber die folgende Scene. Nach der Sage entfernt sich der König leise, Roeber dagegen läßt die Schlafenden plötzlich erwachen. Mit dem Rufe „Wer stört uns aus dem Schlaf? Wir sind verrathen!" greift Tristan zum Schwerte. Marke antwortet: „Willst du mich tödten, tödt' ich dich!" und verwundet Tristan mit dem Schwerte Morold's. Jetzt erkennt Tristan erst den Oheim. Er erklärt, Gott behüte ihn, daß er gegen seinen Ohm und Herrn jemals sein Schwert erhübe. „Thut mit uns, wie Ihr wollt!" Sehr kurz ist die Entschuldigung des Königs: „So schafft es Leid mir, daß ich Dich traf." Er verbannt Tristan vom Hofe, aber Isolt soll wieder mit ihm zurückkehren.

Diese Wendung der Erzählung ist eigentlich seltsam, denn der Schwertschlag Marke's steht im Gegensatze zu der eben gezeigten Rührung und Versöhnlichkeit. Unnatürlich ist freilich die Situation nicht, denn Marke befindet sich im Stande der Nothwehr. Dagegen genügt uns wieder das kurze Wort nicht, daß ihn Tristan's Verwundung leid thue.

Der Dichter wollte am Schlusse sich der Ueberlieferung anschließen, darum sollte Tristan mit vergifteter Waffe verwundet werden. Diese Verwundung suchte er aber in unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung zu bringen und wollte es vermeiden, sie wie in der Sage in einem gleichgültigen Kampfe geschehen zu lassen. Kurvenal ist mit dem Herrn

allein, sie merken bald, daß die Wunde von Morold's Schwerte herrühre und unheilbar giftig sei. Tristan sendet den Getreuen an Isolt und benutzt ein landendes Schiff, welches nach Arundel zur Königin Isolt mit den weißen Händen fährt. Daß nur die blonde Isolt die Wunde heilen kann, wissen wir. Der Dichter hat dafür gesorgt, die Kunst Isoldens schon vorher zu rühmen. Tristan ist aus dem Kampfe mit Morold unverwundet hervorgegangen. Welcher Gefahr er entronnen, darüber ließ sich Marke gleich nach der frohen Rückkehr Tristan's vernehmen:

Es war des Riesen Schwert
So sehr vergiftet, — hätt' es nur die Haut
O Tristan, Dir geritzt, mehr nicht, als wär' es
Geschehn mit einer Nadel, dennoch müßtest
Du elend sterben, denn Isolde nur,
Des Iren-Königs Gurmun Tochter, — der
Ein Bruder ist Morolt's, den Du erschlagen, —
Und Niemand außer ihr versteht die Kunst,
Was dieses Schwert verwundet hat, zu heilen.

Der Dichter erinnert hier nochmals an Isoldens Kunst. Tristan sagt, nachdem Kurvenal auf die Vertauschung des Schwertes hingewiesen:

„Das ist die Sühnung, daß von seinen (Marke's) Händen
Ich jetzt den Tod empfing. Hier ist nicht Rettung,
Denn nur durch sie, der hohen sel'gen Frau!
Sie käm' gewiß, die Arztin, mich zu heilen,
Fänd' einen treuen Boten ich zu ihr."

Der Schluß ist möglichst der Ueberlieferung angepaßt. Aber Isolt Weißhand ist nicht Tristan's Gemahlin. Freudig begab sich Tristan auf das Schiff, das nach Arundel zusteuerte: „Süßer Name! O holde Vorbedeutung, daß sie beide denselben Namen tragen!" Er ist Gast der Königin. Sie freilich hegt höhere

Wünsche, aber in ihrem Herzen tobt auch die Eifersucht. Sie wagt die Lüge, daß das Segel schwarz sei, dann aber, als Tristan auf dieses Wort den Geist aufgibt, klagt sie sich als Mörderin an. Und als auch ihre Nebenbuhlerin geschieden, da erklärt sie, die Friedelose, fortan in einem Kloster Buße thun zu wollen.

Tristan sieht in seiner Verwundung durch den Oheim die Sühnung. Bei dem engen Anschluß an die Ueberlieferung erwarten wir in Roeber's Gedichte nicht die Sühne durch den König selbst, wie sie uns in andern Schöpfungen geboten wird. Nur Schmerz, nur Versöhnung verkünden am Schlusse Marke's Worte. Brangaene hat vorher dem König, ehe er dem Schiffe der Isolt nacheilte, sich als die Schuldige bekannt:

Tödtet mich!
Ich trag' allein die Schuld.

Marke.

Du redest irr!

Brangaene.

Sie ist Eu'r Weib nicht, und sie ward es nie!
Kommt, hoher Herr, und Alles sollt Ihr wissen,
Dann stoßt mich fort, laßt in das Meer mich werfen,
Wie's Euch gefällt! — Doch nichts verhehl' ich Euch! —
O Scham, o Scham!

Marke.

Was gräbst Du Dein Gesicht
In beide Hände?

Brangaene.

Hier sind Zeugen, Herr!
In Euer Ohr allein sag' ich die Beichte.

So erfährt Marke das Geheimniß des Minnetrankes und das

Geheimniß des Betrugs. Die Zerknirschung der Brangaene offenbart sich nochmals am Schlusse, als Isolt Weißhand im Kloster Frieden zu finden hofft, da erklärt sie, der Königin dahin folgen zu wollen, denn in der Welt sei ihres Bleibens nicht.

Brangaenens Buße ist hier viel schärfer als in irgend einem andern Gedichte hervorgehoben, freilich war auch ihr Betrug, den sie aus Liebe und Treue auf sich nahm, eine schwere tragische Schuld. Als unvorsichtige Hüterin des Trankes hätte sie solch tiefe Reue nicht zu zeigen gebraucht. Die Dramatiker aber, welche der Brangaene die Verwechselung des Trankes zutheilten, hätten in der Dichtung Roeber's ein Vorbild und einen Fingerzeig finden können.

Wie schwer Brangaene auch gefehlt, so haben wir doch Mitleid mit dieser reuigen Sünderin. Auch ihr wird Vergebung zu Theil durch König Marke, der ihre Treue belohnt.

„Bewahr' mich Gott, daß ich Dich von mir stieße!
Mein Weib warst Du vordem, ich wußt' es nicht, —
Um Deiner Treue willen, holde Magd,
Sei Du mein Weib auch ferner, und die Krone
Theil' ich mit Dir jetzt, als mein recht Gemahl!"

So findet in dieser freien Erfindung des Dichters die Tragödie einen milden versöhnenden Abschluß. Seiner Klage, daß er früher nicht alles erfahren, fügt Marke — getreu der Ueberlieferung — den Entschluß hinzu, die Todten in Eine Gruft zu betten und darauf eine Rebe und eine Rose zu pflanzen. Mit Marke's Segenswunsche: „Geb' Gott Euch Frieden, Tristan und Isolt!" endet diese an Vorzügen reiche Tristandichtung.

Die wohlbedachten Veränderungen, welche Roeber vorgenommen, machen alle den Eindruck des Ursprünglichen, Ungekünstelten. Die naive Freude des Dichters an seinem Gegenstande äußert sich unverhohlen, wenn auch unausgesprochen,

und theilt sich dem Leser unwillkürlich in wohlthuendster Weise mit. Die Lectüre dieses Tristandramas hat mir immer reinen Genuß gewährt, ich wünsche, daß andere Leser mit mir gleichen Sinnes sind. Stellt sie sich auch, diese Dichtung, als Lesedrama dar, so birgt sie doch auch so viel echtes dramatisches Element, daß sie für künftige Bearbeitungen, welche die Bühne erstreben, vielleicht vortheilhafte Anregungen bieten könnte.

Nachtrag:

Wilhelm Wackernagel.

In Wilhelm Wackernagel's Gedichten eines fahrenden Schülers[1]) finden sich sieben Romanzen von Tristan und Isolt, die ich hier nachträglich berücksichtigen muß. Ich hatte früher wohl einmal diese Gedichte gelesen, allein die hier aufgenommenen Tristandichtungen waren meinem Gedächtnisse völlig entschwunden, so daß ich es mit vielem Dank erkenne, von meinem Freunde Herrn Dr. Reinhold Köhler in Weimar noch vor Abschluß des Buches in zuvorkommendster Weise auf jene Stücke aufmerksam gemacht worden zu sein. Denn diese Dichtungen Wackernagel's verdienen nicht allein der Vollständigkeit wegen hier die Erwähnung, sondern auch um ihres poetischen Werthes willen eine genauere Betrachtung.

Chronologisch schließen sie sich an die Romanze von Conz an. Sie würden auch sachlich die Gattung der kleineren Tristandichtungen ergänzen, wenn sie sich nicht als Theile eines größeren Cyclus kundgäben. Wackernagel vereinigt seine sieben Romanzen unter zwei Hauptüberschriften: die ersten drei, die ausdrücklich als „Bruchstücke" bezeichnet sind, stehen unter dem Titel „Tristan und Isolde", die letzten vier unter „Tristan und Isolden Tod". Die ersten drei zeigen wieder besondere Ueberschriften, während die letzten vier solche entbehren und nur einfach numeriert sind. Daß jener letzte Romanzencyclus nicht ein durchaus abgeschlossenes Ganzes darstellt, sagt uns gleich die erste Strophe:

„Trinket, müder fremder Mann!“
Sprach zu ihm Frau Isolde.
Da warf er in den kühlen Wein
Einen Ring von Golde.

Hier muß nothwendig etwas vorausgehen. Denn wenn auch gleich darauf der Name des müden fremden Mannes, welcher Isolden eine Botschaft bringt, genannt wird, so könnte doch eine selbstständige Ballade nicht in der angegebenen Weise mit dem einfachen Personalpronomen anheben. Das Versmaß ist überdies in dem zweiten Hauptstücke ganz dasselbe wie in dem ersten, so daß wir hieraus mit Bestimmtheit schließen dürfen, daß beide zusammen gehören, daß beide Theile eines unausgeführten größeren Gedichtes sind.

Also wiederum ein Tristanfragment! Während die andern Tristanepiker, die sich eine selbstständige Neudichtung vorgenommen, mit dem Anfange beginnen und die Sage so weit fortführen, wie sie eben kommen wollten oder konnten, wählte sich Wackernagel aus dem umfangreichen Stoffe diejenigen Momente zuerst heraus, die ihm für eine abgetrennte balladenartige Behandlung am geeignetsten schienen, gelangte aber nicht zur gleichartigen Ausführung der übrigen Scenen.

Wackernagel nennt seine sieben Gedichte „Romanzen“. Diese Benennung ist insofern richtig, als der Tristan ein romantischer Stoff ist, als bestimmte Namen, ein bestimmter Schauplatz genannt werden. Im Stile dagegen tragen diese kurzen Stücke entschieden den Charakter der volksmäßigen Ballade, wenn wir den Begriff so fassen, wie er sich nach und nach aus dem romanischen Worte entwickelt hat. Das Versmaß ist ein deutsches, eine vierzeilige Strophe, die nur in der 2. und 4. Zeile klingend reimt. Der Dichter hat manche Alterthümlichkeit angebracht, nicht allein in einzelnen Wort- und Namenformen oder auch in abgekommenen Redewendungen, sondern auch besonders in der Handhabung des Versmaßes. Er dichtet eigentlich nach mittelhochdeutschem Versgesetz, in welchem

die Hebung als Versprincip gilt, nicht nach modernem, welches einheitlichen Rhythmus und regelmäßige Abwechselung von Hebung und Senkung verlangt. Mehr aber als durch diese stilistische Außenseite tritt der balladenmäßige Charakter und die Weise des epischen Volksliedes durch die gedrängte Fassung und durch den springenden Stil der Erzählung hervor. Im Einzelnen gewahrt der Kenner zarte Anlehnungen und Reminiscenzen an Gottfried's und Heinrich's Erzählungen[2]).

Es ist sehr zu beklagen, daß Wackernagel nicht dazu gelangte, das ganze Tristangedicht darzubieten. Es würde eine höchst eigenartige Erscheinung sein. Nach den vorhandenen Proben zu schließen, würde es kaum den zwanzigsten Theil des Umfangs von Gottfried's unvollendetem Epos betragen. Inmitten der epischen Neudichtungen könnte diesem Balladencyclus um seiner gedrungenen Kürze willen die Stelle eingeräumt werden, welche die Tragödie des Hans Sachs unter den Tristandramen einnimmt. Im Uebrigen fehlt jeder Vergleich. Daß Wackernagel versuchte, einen ausgedehnten Epenstoff in solch rhapsodischer Weise darzustellen, ist gewiß auf die Anregung zurückzuführen, die ihm Lachmann's Theorie von der Entstehung der Nibelungen geboten. Möglich auch, daß ihm das von Walter Scott und F. H. von der Hagen veröffentlichte englische Gedicht in Strophenform zugleich ein Vorbild war.

Auch inhaltlich würden wir eine interessante Neudichtung erhalten haben. Wir ersehen aus den wenigen Bruchstücken zur Genüge, daß der Dichter mit kritischem Verständnisse sich den Stoff zurechtlegte. Nach dieser Richtung hin wollen wir nun die einzelnen Romanzen durchgehen.

In der ersten Romanze „Das Goldhaar“ benutzt der Dichter die Eilhartische Schwalbenerzählung, aber insofern nicht ganz, als im Volksbuche von zwei Schwalben die Rede ist, die sich über den Besitz eines Frauenhaares streiten. Gottfried spricht dagegen in der polemischen Stelle nur von Einer

Schwalbe (s. oben S. 65)[3], und ebenso läßt auch Wackernagel nur eine einzige Schwalbe über die blaue Flut fliegen. Im Wesentlichen finden wir also die Eilhartische Tradition verwerthet, im Einzelnen ist diese aber durch Gottfried's Dichtung leise geändert. Wichtiger ist aber eine andere Vermischung der Ueberlieferungen. Nicht Marke erfaßt das Haar und stellt darauf seine Bedingung, sondern dem Tristan, der mit dem Blick aufs Meer gerichtet am Fenster stand, gleitet dies Haar in Goldes Schimmer aus dem Schnabel der Schwalbe zu, und Tristan ist es, der in diesem Zufall eine Fügung erblickt und danach sich bereit erklärt, die schöne Maid zu suchen.

Aus dem Schnabel ihr entglitt
Ein Haar in Goldes Schimmer.
„Herrin sei, die trägt dies Haar,
Keine andere nimmer!

Diesen Goldsonnenschein
Zier unsers Landes Krone!
Wohl ihm, dem ein so holder Leib
Lohnt mit Minnelohne!

Laßt mich suchen die schöne Magd
Zu Wasser, zu Lande:
So kehrt euch Lieb und hohe Lust
Heim mit Tristande."

Bereitet ward ein Reiseschiff
Von Tristan mit Sinnen.
Suchen des Landes Königin
Fuhr er fröhlich hinnen.

Zwar nicht völlig, aber doch im Wesentlichen ist diese Composition Wackernagel's der von mir vorgeschlagenen Vermischung beider Traditionen gleich (s. oben S. 67 fg.). Ich darf mich freuen, meine Auffassung von der Dankbarkeit der beiderseitigen Motive getheilt und dichterisch verwerthet zu finden.

In der zweiten Romanze „Die Brautwerbung" ist im Ganzen die Erzählung Gottfried's beibehalten, aber die kurze Fassung gebot dem Dichter, eine Vereinfachung vorzunehmen. Nachdem Tristan die rachsüchtige Isolt besänftigt, bringt er gleich seine Werbung für König Marke vor. Viel weitläuftiger ist die Scene bei Gottfried dargestellt. Da kommt erst die Mutter Isolt, dann Brangaene, dann der König hinzu, ehe Tristan sein Anliegen offenbart.

Auch die dritte Romanze „Minnezauber" ist so kurz gefaßt wie nur möglich. In eilf Strophen hat der Dichter diese ganze Begebenheit zusammengedrängt. Brangaenens Entdeckung und Klage ist von Wackernagel gegenüber der Erzählung Gottfried's innerlicher, lyrischer gefaßt und psychologisch feiner ausgeführt.

„Isolden Mutter, wie galt ich dir
Huld mit übeler Treue!
Ach König Marke, nach träger Hut
Bring' ich dir Leid und Reue!"

Sie nahm das Glas mit bebender Hand,
Sie trat zu Schiffes Rande.
„Schaffen solltest du Lieb und Lust,
Nun schufst du Schaden und Schande."

Klagend warf sie's in die See
„O weh mir und o Leide!
Sie haben der Minne lebenden Tod
Nun getrunken beide."

Bildet das zweite Hauptstück „Tristan's und Isolden Tod" in seiner Gesammtheit auch nur ein Fragment, so sind doch die einzelnen vier Romanzen ein zusammenhängendes Ganzes. Setzt gleich der Anfang eine vorhergehende Erzählung voraus, so ist dann weiterhin der Zusammenhang in der Darstellung durchaus gewahrt. Aus diesem an sich vollständigen Theile können wir nun noch deutlicher als aus den vor-

hergehenden Bruchstücken ersehen, wie das ganze Gedicht beschaffen sein würde, hätte es Wackernagel vollendet.

Verschieden lautet der Bericht von der Entsendung eines Boten an die blonde Isolt. Im Volksbuch ertheilt Tristan einem Wirthe den Auftrag und gibt ihm zum Wahrzeichen einen goldenen Ring mit, den er einst von der Königin erhalten hatte. Bei Ulrich von Türheim erhält Tristan's Wirth, der Kaufmann Gaviol, den Auftrag, aber vom Ringe wird nichts erzählt. Wenn bei Heinrich von Freiberg dieses Wahrzeichen ebenfalls nicht verwerthet wird, so könnte man dies dahin deuten, daß es nicht nöthig gewesen sei: denn Kurvenal ist hier Tristan's Bote. Keiner dieser Ueberlieferungen folgt Wackernagel, sondern er wählt den poetischeren Bericht der englischen Tristanerzählung. Da entsendet Tristan seinen Schwager Ganhardin (wie hier die Form des Namens ist), und dieser läßt Tristan's Ring in den dargereichten Becher fallen, worauf Isolt die Botschaft zu hören begehrt.

In der zweiten Romanze wird uns die Scene vorgeführt, in welcher Tristan auf die Frage nach dem nahenden Schiffe und nach der Farbe des Segels von seiner Gemahlin falsch berichtet wird und verscheidet. Hier hat Wackernagel eine bedeutende poetische Wirkung durch die rasch auf einander folgenden und kurz gefaßten Wechselreden erzielt. Nicht minder enthält in der letzten Strophe die Schlußzeile in ihrer epigrammatischen Kürze eine ganze Fülle von Poesie:

„So weh mir, Tristan, weh mir weh!"
Sprach sie all mit Schrecken
„Schneeweiß ein Segel freudig weht!"
Sie mocht' ihn nicht erwecken.

Nach meinem Gefühle gebührt dieser zweiten Romanze unter allen der Preis.

Die folgende Romanze bringt die Scene im Münster. Wackernagel nimmt eine kleine Veränderung vor. Wir haben

bei Betrachtung der Dichtung von Conz gesehen (s. oben S. 52), daß bei Ulrich von Türheim die blonde Isolt gegen Isolt Weißhand eine Anklage erhebt, und daß abweichend davon Heinrich von Freiberg die Königin kein Wort reden läßt. Wackernagel vereinigt beide Motive.

Die blond Isolde zum Münster wankt,
Ihr Auge nimmer weinet,
Nimmer klagt ihr bleicher Mund,
Ihr Herze war versteinet.

Jene Anklage bei Ulrich legt der Dichter in den Mund des eigenen Bruders Ganhardin. „Weich hinnen!" rufte Ganhardin „du hast ihn getödtet!" Wackernagel wollte wahrscheinlich auch diesen, von dem im englischen Gedicht nach Vollendung der Botschaft nicht weiter die Rede ist, noch einen Antheil an der Handlung nehmen lassen.

Wie im Einzelnen der rhapsodische Charakter hervortritt, so auch in der Composition des Ganzen. Am meisten nehmen wir dies in der Schluß-Romanze wahr. König Marke kommt nach den verschiedenen Ueberlieferungen der Sage auch nach Karke und nimmt dann die Leiche mit nach der Heimath. Wackernagel übergeht Marke's Aufenthalt in Karke völlig, er läßt ihn vielmehr gleich nach Tintajol zurückkehren, wo er die Geliebten gemeinsam bestatten läßt. Des Zaubertrankes gedenkt der König klagend, und den Todten hat er vergeben:

„Rebe, die trug den Zauberwein,
Wie schufest du Leide!
Rosenblumen ohne Falsch,
Wie blichet ihr beide!"

Diese Wendung ist mit der Erzählung von der Rose und der Weinrebe in poetische Verbindung gesetzt, aber der Dichter vermeidet es zu erzählen, daß Marke selbst den Grabesschmuck gepflanzt habe.

Aus Tristan's Grabe sprossen empor
Rosenblumen die holden;
Brennend in Liebe schauen sie
Sehnend nach Isolden.

Da huben sich zu Isolden Haupt
Grüne Weinreben,
Die voll Treue den Rosenbaum
Umranken und umweben.

In Wackernagel's Dichtung finden wir nicht nur äußerlich die Liedform, sondern sie hat auch im ganzen Charakter entschieden etwas Musikalisches. Für einen Lieder- und Balladen-Componisten würde sie ein ebenso anziehender wie dankbarer Vorwurf sein.

Schluß.

So haben wir die Schöpfungen, die größeren und die kleineren, die vollendeten und als Bruchstücke hinterlassenen Schöpfungen von fünfzehn Tristandichtern der Neuzeit betrachtet. Hätte Wieland [1]) sein Tristanepos, hätte Platen [2]) sein Tristandrama wirklich in Angriff genommen und vollendet, so würde diese Literatur nicht allein äußerlich vermehrt, sondern auch wahrhaft bereichert worden sein. Wenn ich auch die Ueberzeugung hegen darf, daß die bedeutendsten und wichtigsten Stücke der Tristandichtung in dieser meiner Monographie allesammt vertreten sind, so muß ich andererseits die Möglichkeit einräumen, daß von den kleineren Versuchen der eine oder der andere übergangen ist, weil er nicht zu meiner Kenntniß gelangte. Wie in der Gedichtsammlung von Wackernagel Romanzen von Tristan und Isolt aufgenommen sind, so kann dies noch in gar manchen lyrischen Werken geschehen sein. Zwar habe ich mich in dieser Literatur umgesehen, habe vorzugsweise natürlich in verschiedenen Balladen- und Romanzen-Sammlungen gesucht, allein auf eine umfassende Nachforschung konnte es mir nicht ankommen. Schon die Beschaffung des Materials wäre gar nicht möglich gewesen. Glücklich war ich nicht in meinem Suchen nach der lyrisch-epischen Tristanliteratur, und so sah ich bald ein, daß die aufgewandte Mühe in keinem Verhältnisse zu dem etwaigen Ertrage stehen würde. Darum mag es mir hier gestattet sein, an alle die, welche dem Gegenstande ihre Theilnahme schenken, die Bitte zu richten, mir

Nachweise über solche Stücke der einschlagenden Literatur zu geben, die hier ungenannt geblieben sind. Nicht allein um meiner eigenen Belehrung willen würde ich für solche Nachweise sehr dankbar sein, sondern es würde sich möglicherweise auch für mich die angenehme Verpflichtung ergeben, einen Nachtrag zu meiner Schrift in einem Literaturblatte zu liefern.

Die Zahl der Dichter, die sich in der Neuzeit an der Tristansage versucht, ist gewiß eine ganz stattliche. Ueberblicken wir unsere neue Literatur nach den Stoffen, so stellt sich heraus, daß der Tristan zu denen gehört, welche am häufigsten behandelt sind. Die poetische Tristanliteratur kann allerdings bis jetzt mit der Faustliteratur und der neuen Nibelungendichtung nicht in die Schranken treten, aber wesentlich reicher sind andere Literaturen bevorzugter Stoffe nicht, wie z. B. die Dichtungen von Ahasverus, von Karl dem Großen, von den Haimonskindern, von Luther, von Agnes Bernauer, von Sophonisbe, von Günther von Schwarzburg. Fassen wir insbesondere die Stoffe ins Auge, die wir der altdeutschen Sagenpoesie verdanken, so kann kein einziger außer der Nibelungensage mit dem Tristan wetteifern. Selbst die Gudrun ist nicht so oft behandelt worden. Und die Stoffe, welche unsere hervorragendsten Kunstepiker außer Gottfried, also Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach darboten, haben fast gar nicht zu Neudichtungen angereizt.

Für das Epos wie für das Drama ist die Tristansage gewählt worden. Manche Stoffe eignen sich bekanntlich nur für die eine oder nur für die andere der beiden Gattungen. Wenn ein solch ursprünglich epischer Stoff auch für das Drama verwendet und zwar öfters verwendet wird, dann ist es immer ein Zeichen, daß eine epische Neudichtung, wenn anders sie etwas Neues bieten, wenn sie unsern ästhetischen Anforderungen Genüge leisten will, die dramatischen Elemente des epischen Stoffes besonders pflegen und zur Erscheinung kommen lassen muß. Ein solches Tristanepos der Neuzeit besitzen wir noch

nicht. Die Fortsetzungen von Hermann Kurz und Karl Simrock genügen diesen Anforderungen noch am meisten, aber sie sind ihrer Natur nach nur unvollkommene Schöpfungen, sie setzen das Werk eines andern voraus und sind an dasselbe gebunden. Eine Romanzendichtung wie die von Wackernagel begonnene ist schon durch ihre Form der Lyrik zugewandt, sie wird immer das Dramatische nur insoweit hervorheben, als es episch ist, nicht um seiner selbst willen. Die wirklich episch angelegten Dichtungen von Schlegel, Rückert und Marbach sind leider sämmtlich über den allerersten Anfang nicht hinausgediehen. Und die Krone der neuen Tristanepik, die Dichtung Immermann's, ist kein Epos in strengem Sinne. In ihm wirkt besonders die eigene, von dem Stoffe völlig unabhängige Erfindung des Dichters. Dazu kommt, daß gerade der Theil, in dem das dramatische Element zu rechter Geltung und zu vollem Ausdruck hätte kommen können, von Immermann nicht ausgeführt worden ist.

Somit würde ein neues Tristanepos immer noch eine Aufgabe für einen Dichter der Gegenwart oder der Zukunft sein. Würde ein Dichter sich zu diesem Werke entschließen können, so würde er andere Wege einschlagen müssen als alle seine Vorgänger. Wie ist die Zeit verändert! Spielende Romantik, die noch am ersten in unsern Tagen auf Beifall rechnen kann, verträgt dieser ernste und hohe Stoff auf alle Fälle nicht. Und eine Romantik, wie sie die meisten der genannten Dichter darstellen, ist uns fremd geworden. Jeder neue Dichter hätte auch den Vergleich mit Gottfried's Werke zu fürchten. Früher war die Verwerthung dieses Stoffes die Verwerthung eines glücklichen Fundes. In heutiger Zeit aber ist Gottfried, wenn er auch nicht eigentlich so populär werden konnte wie das Nibelungenlied, nicht blos in den Kreisen der Forscher bekannt. Wer ein Tristanepos genießen will, der greift doch zuerst zu Gottfried's Werke, und wenn er nicht den Urtext lesen will, so sucht er wenigstens eine Uebersetzung.

Ganz anders wäre es, wenn der altdeutsche Tristan von einem Dichter zweiten oder dritten Ranges herrührte; da würde vielleicht auch heute noch eine romantische Neudichtung versucht werden. So ist eine dramatische Verwerthung der Dichtung Gottfried's viel eher ein Ziel für einen modernen Dichter als eine epische Neudichtung.

Schon mit Immermann's und Rückert's Versuchen endet eigentlich die neue Tristanepik. Denn schon die Fortsetzung von Kurz ist keine eigentlich selbstständige Schöpfung. Sie fällt aber immer noch in die vierziger Jahre vor jenes denkwürdige Jahr, durch welches die moderne Poesie in andere Bahnen gelenkt wurde. Und wenn erst in der allerjüngsten Zeit Simrock eine epische Tristandichtung lieferte, so ist hieraus nicht auf eine Wiederbelebung der Romantik oder auf eine Empfänglichkeit für dieselbe zu schließen, denn Simrock's Gedicht, wie verdienstlich und wie willkommen es auch sein mag, ist doch nicht aus innerm Schaffensdrang geboren. Wenn nun in einem Zeitraum von über 30 Jahren kein neuer, durchaus eigener und selbstständiger Versuch gewagt wurde, so dürfen wir hieraus schließen, daß dieser Stoff für unsere Epiker entweder keinen Reiz mehr besitzt oder ihnen zu schwierig, vielleicht auch zu undankbar erscheint.

Und dennoch ist nach meinem Dafürhalten dieses oft behandelte Thema auch heute noch einer neuen Bearbeitung werth. Aber nur dann wird der Dichter, der es erwählt, auf den Beifall der Zeitgenossen rechnen können, wenn er, der blühenden Romantik entsagend, die mythologischen und die heroischen Elemente des alten Sagenstoffes zur Darstellung bringt, wenn er im Geiste unserer Zeit die gegebene Dramatik der Fabel in der Erzählung fort und fort innerlich wirken läßt. Eine solche Aufgabe wäre allerdings sehr schwer, zumal der Dichter dem Stoffe gemäß auch die zarte Empfindung nicht verbannen darf.

Trotz der Schwierigkeit, welche das unzeitgemäße Motiv

des Liebestrankes bereitet, scheint mir die Aufgabe des Dramatikers eine wesentlich leichtere zu sein, wenn er den romantischen Stoff für die Bühne bearbeitet. Denn hier — und das liegt an dem conservativen Charakter der dramatischen Poesie, insbesondere der Tragödie, und des Theaters — hat die Romantik noch immer eine Stätte. Schon in der Oper wird die Romantik fort und fort gepflegt. Wie sehr die Dramatiker auch alle bestrebt waren, die Tristansage unserer modernen Empfindung nahe zu bringen, sie wandeln doch alle die Pfade der Romantik, und selbst Wagner, der noch am meisten neu und eigenartig erscheint, hat sie nicht völlig verlassen.

Der künftige Tristanepiker könnte manche brauchbare Motive aus den Leistungen der bisherigen Tristandramatiker schöpfen, allein er dürfte hierbei nicht stehen bleiben. Nur für die eine Seite der Neudichtung würden ihm hier Anregungen gegeben werden.

Ueber die Ziele einer künftigen dramatischen Bearbeitung habe ich mich bereits geäußert (s. oben S. 188). Die Aufgaben des Dramatikers sind wesentlich andere als die des Epikers. Beiden gemeinsam ist aber die Aufgabe, die Sühne in modernem Geiste darzustellen.

In unserer Betrachtung der Tristandramen stand der Liebestrank und die Sühne im Vordergrunde. Wenn das Epos an der Erzählung des Liebestrankes festhalten darf, und in diesem Zuge würde das Epos ja einmal conservativer sein, so hat sich uns doch dieses Moment für das Drama als veraltet erwiesen. Die jüngste Tristandichtung, die Fortsetzung Simrock's regt zu einer neuen Frage an: wie ist in der modernen Tristandichtung das Verhältniß Marke's zu Isolt dichterisch aufzufassen, wie haben wir uns Isoldens Schuld zu denken?[3])

Simrock behauptet, wie wir gesehen: Isolt wird Marke's Gattin nicht (s. oben S. 111). Mag diese Auffassung der

Sage ursprünglich zu Grunde liegen oder nicht, jedenfalls stellt sie sich in einen Gegensatz zu der Auffassung unserer mittelalterlichen Tristandichtung. Dieser Gegensatz würde nicht hindern, die blos äußerliche Vermählung Marke's und Isoldens für die moderne Dichtung als ethisches und ästhetisches Motiv verwerthen zu dürfen. Wenn Simrock speciell von ihm Gebrauch macht, so hat er damit, wie wir auseinandergesetzt, die Befugnisse eines Fortsetzers überschritten. Unter den Epikern kann nur Immermann in Betracht kommen. Der Ausmalung der Brautnachtscene geht Immermann in zarter Weise aus dem Wege, aber wir verstehen doch, daß er keine Aenderung an der Ueberlieferung vornimmt. In den Dramen von Wagner, Schneegans und Robert wird das Verhältniß nicht näher entwickelt, Isolt ist eben die Königin und des Königs Gemahlin. Bei Weilen ist Marke's Vermählung unvollzogen geblieben durch Isoldens Siechthum. Gehrke läßt schon vor der Vermählung die Tragödie enden. Roeber steht auf dem Standpunkte Simrock's. Getreu der Sage läßt er die Unterschiebung der Brangaene geschehen, aber im Gegensatze zu der vorliegenden Sagenüberlieferung ist bei ihm Brangaene des Königs Weib geworden und geblieben, Isolt ist es nicht und ist es nie geworden.

Nach meinem Dafürhalten ist die Vermählung Isoldens mit dem König Marke das entscheidende Moment; ob sie wirklich auch seine Gattin wird, ist gleichgültig. Der Welt gegenüber ist sie seine Gattin. Eine so subtile Unterscheidung, wie sie Simrock macht, ist beinahe raffiniert und würde den fortgesetzten Betrug Brangaenens voraussetzen. Die Unterschiebung Brangaenens ist für die moderne Dichtung und namentlich für das moderne Drama zu verwerfen. Wenn Roeber sie dennoch beibehielt, so hängt das zusammen mit seiner auch sonst gewahrten Treue gegen die Ueberlieferung. Er mildert aber das Anstößige durch die poetische Verklärung des Verhältnisses. Ob dieser fortgesetzte Betrug zu Gunsten Isoldens spricht?

Denn das soll doch die Annahme, daß kein eigentliches eheliches Verhältniß zwischen Marke und Isolt zu Stande gekommen sei. Weil diese hochpoetische und hochtragische Fabel vielfach ebenso unverständig wie frivol als „Beschönigung" des Ehebruchs aufgefaßt worden ist, darum wird zur Entschuldigung des ehebrecherischen Paares nach einem rein äußerlichen Unterschied zwischen wirklicher und nur scheinbarer Vermählung gegriffen. Ich meine, durch solchen Unterschied wird die poetische Auffassung nicht im Geringsten gehoben. Auf der einen Seite ist der Unterschied gegenstandslos, denn Isolt wird darum nicht weniger das rechtmäßige Weib des Königs; auf der andern wird dadurch der tragische Conflict bedeutend abgeschwächt, d. h. mit andern Worten die Poesie dieses Liebesromans wird empfindlich geschädigt. Für die Poesie bedarf es einfach jenes künstlichen Unterschiedes nicht, und es würde für eine Dichtung geradezu verhängnißvoll sein, wollte ihr Verfasser gleich vom Anfang an den Leser oder Hörer damit bekannt machen, daß es zu einer eigentlichen Vermählung nicht kommt. Das hat bis jetzt kein Dichter gethan. Annähernd läßt Weilen die Vermählung, nämlich die kirchliche Vermählung nicht zu Stande kommen. Von da an ist Isolt keine Heldin mehr, sondern eine Kranke. Erfährt der Leser oder Hörer erst am Schlusse, wenn es gilt, das Unrecht zu sühnen, daß Marke sich getäuscht, dann macht das einen durchaus matten Eindruck, wie Simrock's Dichtung zur Genüge beweist. Roeber hat es dagegen verstanden, aus diesem von uns nicht gebilligten Motiv Nutzen zu ziehen, weil er dadurch Brangaenens tragischen Charakter emporhob. Fällt die Unterschiebung Brangaenens hinweg, dann wird auch dieses Motiv werthlos und selbst schädlich.

Mag der eine oder andere Dichter Aenderungen an der Fabel vornehmen, welche das Verhältniß Marke's und Isoldens anders erscheinen lassen als in der Sage, so wird doch in der Hauptsache und principiell das festgehalten werden

müssen, daß Isolt die Gemahlin Marke's wird, daß sie die Geliebte Tristan's bleibt und daß sie dadurch die Schuld des Ehebruchs auf sich lädt. Aufgabe des Dichters ist, den tragischen Conflict, der aus dem Kampfe zwischen Treue und Untreue, aus dem Widerstreit von Recht und Unrecht erwächst, in seiner poetischen Herrlichkeit zu erfassen und zu verklären. Wer die Tristansage mit einer modernen Pariser Ehebruchsgeschichte auf eine Linie zu stellen fähig ist, für den ist die Poesie überhaupt nicht vorhanden. —

Mit einem Rückblick in die älteste Zeit hob unsere Betrachtung an, mit einem Ausblick in die Zukunft haben wir sie geschlossen. Die Betrachtung selbst war ebensowohl eine literarhistorisch vergleichende wie kritisch ästhetische. Sie wird gezeigt haben, daß eine Fülle dichterischer Gedanken und dichterischen Schaffens diesem einen Stoffe zugewandt worden ist. Wir haben einen Blick gethan in die Werkstatt der Poesie der neuen Zeit. Wie oft wir auch der einzelnen Composition und der einzelnen Erfindung neuer Motive unsern Beifall versagen mußten, so oft erkannten wir auch die Trefflichkeit und die Vorzüge der neuen Dichtung an.

Ueber der neuen Tristanepik hat in der That ein seltsam düsterer Stern gewaltet. Keine einzige vollendete Tristanerzählung wurde uns dargeboten! Aber was wir erhalten haben, gilt uns zu größtem Theile als eine Bereicherung der Literatur. Die Tristandramen, im Ganzen wohl dichterisch gegen die Tristanepen zurückstehend, bieten uns ausgeführte Bilder. Auch hier finden wir viel des Schönen, Zartes und Kraftvolles. Die Summe einzelner Vorzüge in der neuen Tristandichtung muß uns trösten, daß kein Dichter allerersten Ranges sich dieses Stoffes bemächtigt hat. So wird doch als die Krone unserer gesammten Tristandichtung für alle Zeiten in höchsten Ehren bleiben das ewig junge Meisterwerk Gottfried's von Straßburg.

Anmerkungen.

Eingang.

1) [S. 1] Nachweise im Einzelnen in der Einleitung zu meiner Ausgabe des Tristan von Gottfried von Straßburg (Leipzig 1869, 2. Aufl. 1873). Ebenso sind dort die altdeutschen Tristandichtungen und das Volksbuch genauer besprochen und bibliographisch nachgewiesen. Zu vergleichen ist hierzu die Vorbemerkung zur Nacherzählung der Fortsetzungen Ulrich's von Türheim und Heinrich's von Freiberg, 2. Bd., S. 300 ff.

2) [6] Vgl. Einleitung S. X meiner Ausgabe.

3) [8] Quellenforschungen sind jetzt an der Tagesordnung. Aus ihnen wird später auch die ästhetische Beurtheilung Gewinn ziehen. Es wird sich immer mehr herausstellen, wie unsere alten Dichter gearbeitet haben, in wie weit sie der Quelle unterthan und in wie weit sie in der Benutzung des Stoffes selbstständig sind. Manches, was ich als bezeichnend für die Dichtung der Vorzeit aufgestellt, mag künftighin modificiert werden.

4) [9] Der Inhalt des Gottfriedischen Tristan ist kurz erzählt in den Vorbemerkungen zu den einzelnen Abschnitten in meiner Ausgabe; die Fortsetzungen sind, wie Anmerk. 1) bemerkt, im 2. Bande berücksichtigt. Das alte Volksbuch, welches die Tradition Eilhart's vertritt, ist wiederholt und zum Theil modernisiert in Büsching's und von der Hagen's „Buch der Liebe" (Berlin 1809) und in den Volksbüchern von Simrock und Marbach. Ein Auszug findet sich in der Schrift „Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung. Ein Skizzenbild. Zur Einführung in das Drama Richard Wagner's. Von Franz Carl Friedrich Müller." (München 1865), wo auch der Inhalt des französischen Prosaromans und der Dichtung Gottfried's kurz angegeben ist.

Hans Sachs.

1) [17] Wie genau sich Hans Sachs meist an seine Quelle hält, ist schon öfters betont worden. Einen einzelnen Nachweis habe ich beigebracht in meinem Deutschen Museum (Leipzig 1862) im Artikel „Hans Sachs' Spruchgedicht und Hans Baumann's Zeitung von der Schlacht bei Mühlberg". Aus der Tragödie von Tristant könnten solche Fälle vielerlei angeführt werden. Freilich läßt sich öfters vermuthen, daß der Ausdruck im Volksbuch selbst aus der Umarbeitung des alten Gedichtes wiederholt ist. Dies kann sich dann erst feststellen lassen, wenn diese Umarbeitung, die in der Dresdener und Heidelberger Handschrift in doppelter Recension vorliegt, durch den Druck vollständig zugänglich gemacht sein wird.

2) [18] Tragedia. Mit 23. Personen, Von der strengen lieb Herr Tristrant, mit der schönen Königin Isalden, vnnd hat VII. Actus. — Anno Salutis, M.D.LIII. Am VII tag Februarij. Im andern Theil des dritten Buches der Nürnberger Gesammtausgabe, S. 37 b. — Aufgenommen im 2. Buch S. 278 der Sammlung: „Hans Sachs ernstliche Trauerspiele, liebliche Schauspiele, seltsame Fastnachtsspiele, kurzweilige Gespräch', sehnliche Klagreden, wunderbarliche Fabeln, sammt andern lächerlichen Schwänken und Possen. Herausgegeben von Dr. Johann Gustav Büsching". Nürnberg, Schrag, 1819. Der Abdruck ist nicht allein orthographisch modernisiert, sondern ändert auch öfters die Sprache des Dichters. — In der neuesten Sammlung Dichtungen von Hans Sachs. Dritter Theil. Dramatische Gedichte. Herausgegeben von Julius Tittmann. Leipzig 1871 (6. Band der Sammlung „Deutsche Dichter des 16. Jhds. von K. Goedeke und J. Tittmann") ist der Tristan leider nicht mit aufgenommen.

Schlegel.

1) [37] Der Brief ist oft gedruckt. Vgl. dazu auch „Friedrich der Große und das Nibelungenlied" von Friedrich Zarncke in den Berichten der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften vom 12. Dec. 1870, sowie die Stelle in der Einleitung zu Zarncke' Ausgabe des Nibelungenliedes (4. Aufl. 1871), S. XXVIII ff.

2) [37] In der kleinen Schrift: „Literarische Denkmäler von verschiedenen Verfassern“ (Zürich 1779. 8°). Bodmer wies auf die Florentiner Handschrift hin, von der, wahrscheinlich auf Bodmer's Betrieb, der Canton Zürich eine Abschrift machen ließ, und diese diente dann Müller für seinen Abdruck.

3) [38] Im Museum für Altd. Literatur und Kunst herausgegeben von Dr. F. H. von der Hagen, B. J. Docen und Dr. J. G. Büsching (Berlin 8°), im ersten Bande (1809), S. 52 ff. Dieser Aufsatz Docen's nimmt in der Gottfried-Literatur eine ähnliche Stelle ein wie in der Walther-Literatur die Monographie Uhland's.

4) [39] Jetzt zu finden in August Wilhelm von Schlegel's sämmtl. Werken herausgeg. von Eduard Böcking. (Leipzig 1846). Erster Band, S. 100—126; hier genommen aus den Poetischen Werken I, S. 28 bis 134.

5) [46] Es ist möglich, daß Schlegel das französische Volksbuch gekannt und aus ihm diesen Zug herüber genommen hat. Aber wenn ihm auch in diesem Falle der Ruhm der Originalität entgeht, so bleibt ihm unsere Anerkennung, daß er ein wahrhaft poetisches Motiv zur Vermeidung einer seltsamen Scene benutzte.

Marbach.

1) [49] Die Uebersetzung Marbach's in: „Jahreszeiten. Eine Vierteljahrschrift der Unterhaltung und der Besprechung von Zeitinteressen gewidmet. Unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten Schriftsteller herausgegeben von Oswald Marbach“. Winter 1839. (Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung 1839. 8°), S. 126—185, mit der Vorbemerkung: „Nachstehendes Gedicht ist eine Uebersetzung des Anfangs von Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg. Es enthält die Geschichte der Eltern des Tristan“.

2) [49] Die Um- und Neudichtung Marbach's in: „Liebesgeschichten. Von Oswald Marbach“. (Leipzig, O. Wigand 1846. kl. 8°), S. 1—80.

Conz.

1) [51] Erstes Stück der Romanzen, Balladen und Legenden in: „Gedichte von Carl Philipp Conz. Neue Sammlung". (Ulm, Stettin'sche Buchhandlung. 1824. 8°). — Conz war Professor der classischen Philologie und der Eloquenz in Tübingen (1804—1812). Sein Hauptverdienst auf dem Gebiete der schönen Literatur hat er sich als Uebersetzer des Aeschylus und des Aristophanes erworben.

Immermann.

1) [55] Aus einem Briefe an seinen Bruder Ferdinand vom 31. März 1831. — Die persönlichen Beziehungen Immermann's lesen wir jetzt in einem trefflichen Buche „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. (Herausgegeben von Gustav zu Putlitz.) 2 Bände. Berlin, Hertz, 1870." — Der erste Gesang des Tristan, die Romanze von Riwalin und Blanscheflur, erschien, wie uns hier (Bd. II, S. 302) mitgetheilt wird, kurz nach ihrer Vollendung im Herbst 1839 im ersten Bande des Rheinischen Jahrbuchs, welches Freiligrath und Matzerath herausgaben. — Das ganze Gedicht-Fragment erschien unter dem Titel: „Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen von Karl Immermann. Düsseldorf, Verlag von J. E. Schaub. 1841 kl. 8°. 448 Seiten. Der Titel trägt das Motto aus Dante's Inf. c. 5: Amor condusse noi ad una morte. 2. (Titel-) Auflage. Berlin, H. Ehle. 1854.

2) [56] Einige dieser Immermann'schen Seltsamkeiten verdienen hervorgehoben zu werden. Wenn er Auge: Rauche S. 24, Geschrotes: Todes 72 reimt, so gibt sich hier der Mitteldeutsche kund. (Immermann stammte aus Magdeburg.) Vielleicht gehören auch Reime wie Mark (König Marke): Sarg 26 und Morgentrunk: jung 118 hierher. Dem Reime zu Liebe kürzt er Formen z. B. stör' (= conj. störe): sehr 275. Horn: verlorn 120 (das wäre ein ganz guter altdeutscher Reim, jetzt verlangen wir: verlôren). Riem (= Rieme, Riemen): ihm 138. Dies sind zum Theil auch unreine Reime hinsichtlich der Qualität und Quantität. Ferner führt J. den Umlaut des Reimes wegen nicht durch, er sagt: die Zaune (statt Zäune) im Reime mit

Laune 133, Zolle (statt Zölle): Scholle 137. Im letzteren Reime steht o für u in Schrolle statt Schrulle, ebenso Schmuckschatolle (: vor Grolle) 242. Ungewöhnliche Wortbildungen sind Heitre (= Heiterkeit) 391. Kläre (= Klarheit) 375. Tos (alterthümlich für Getöse) 219, ebenso Genieß: der Fisch war nicht mehr zum Genieß 104, ferner huldig (für hold) 88. Andere seltsame Bildungen und Ausdrücke zählen wir noch auf, ohne sie in einzelne Kategorien zu sondern: Geflür (Flur) 83. Schütterkopf 111. genächtigt (übernachtet) 174. Das Knarpen (Laut beim Fressen, gebraucht J. auch im Münchhausen) 176. Gerüll: Mist und Müll 202. Thränenschwemm: Angstbeklemm 216. Blickgeblinkel 236. Läuterweh 258. Sterber (einer, der sterben soll) 261. schaltsam 262. Liebesflirren 277 u. s. w.

Putlitz macht dieselbe Bemerkung, daß dem Ganzen die Feile fehlte. Der Anfang ist in dieser Hinsicht vollendeter als die folgenden Theile.

3) [57] Gegen Immermann ist öfters der Vorwurf erhoben worden, er habe stark shakespearisiert. In Beziehung darauf sagt er einmal: „Zum Theil kannte ich nicht einmal, was ich sollte copiert haben. Ich hatte, ohne daß ich mich mit S. zu vergleichen wage, eine eigene freie, seltsame Weltanschauung wie er, das mag denn hin und wieder die Aehnlichkeit, die den Schein der Nachahmung trug, erzeugt haben" (Biogr. Bd. I, S. 88).

4) [57] Mit dieser entschieden malerischen Begabung des Dichters steht in einem eigenthümlichen Gegensatz ein Bekenntniß aus seiner Jugendzeit (s. Bd. I der Biographie S. 64). Er sagt als junger Mann von 24 Jahren von seiner eigenen Poesie: „Ich glaube auch, daß meine Poesie sich immer zur Sculptur hinneigen wird, schon jetzt empfinde ich eine Abneigung gegen Alles, was nicht nothwendig ist, und ein eigenthümlicher Fehler derselben ist, daß sie der malerischen Perspective entbehrt, und alle ihre Gestalten wie eine Steingruppe hinstellt."

5) [63] Immermann hat, wie uns Putlitz mittheilt (Bd. II, S. 318) zu seinem Tristan gründlichere Studien gemacht, als man vermuthen werde, wenn man den leicht hinströmenden Klängen seines leider unvollendet gebliebenen Epos folge. So nahm er Grimm's Rechtsalterthümer, Mythologie und Sagen durch (S. 323. 333). Aus letzteren namentlich schöpfte er für den Mittagszauber.

6) [66] In der anonym erschienenen Recension des Buchs der Liebe von Dr. Büsching und Dr. von der Hagen in der Leipziger Literatur-Zeitung. Jahrgang 1812. Nr. 62 Spalte 502. Diese Recension gilt wohl allgemein als ein Werk Jacob Grimm's, wie sie denn auch aufgezählt ist in dem Chronologischen Verzeichniß der Schriften Jacob Grimm's am Schlusse des letzten (5.) Bandes der kleinen Schriften von Jacob Grimm (Berlin 1864—71) S. 486; Koberstein glaubte, sie sei von Wilhelm Grimm.

7) [69] Vom 29. Mai 1840. Biogr. II, S. 320.

8) [73 zum Schlußsatz] Dazu wird auch Putlitz's Werk seinen Theil beitragen. Erwünscht wäre auch eine neue Ausgabe. Das Buch ist nahezu vergriffen und selbst antiquarisch kaum zu finden und zu haben.

Rückert.

1) [75] S. Anm. 1 zu Marbach. In dem vorhergehenden Hefte, Herbst 1839. — „Jung Tristan" (S. 211—229) überschrieb der Herausgeber das Bruchstück und bemerkte dazu: „Dieses Gedicht bildet den ersten Theil eines größeren poetischen Werkes Tristan und Isolde von einem der ausgezeichnetsten deutschen Dichter". — Es ist seltsam, daß in einem und demselben Jahre Rückert's Dichtung und Immermann's Romanze von Riwalin und Blanscheflur veröffentlicht wurden, beide in Zeitschriften, die wenig verbreitet waren.

2) [75] Marbach wählte den Titel, um den Anfang als ein abgeschlossenes Ganzes zu bezeichnen. Rückert äußert sich in einem Briefe an Marbach vom 26. November 1839, der mir gütigst verehrt und zur Verfügung gestellt wurde, darüber nicht zustimmend: „Jung-Tristan ist ein empfindlicher Mißton für ein durchaus nicht mittelalterndes Gedicht."

Die Gründe der Anonymität lesen wir in einem andern Briefe Rückert's an Marbach vom 10. Juli 1839. „Wenn Sie den Verfasser errathen, so verrathen Sie ihn nicht. Einige kritische Hunde haben mich in der letzten Zeit so unverschämt angefallen, daß ich im Unmut alles fernere Dichten, oder weil dies unmöglich, alles fernere Auftreten vor dem Publicum verschwor; und nur um den Schwur nicht zu brechen, aber zu umgehn, erscheine ich als ein Anonymus unter Ihrer Protektion." Glücklicherweise hat der Unmut des Dichters nicht lange gewährt

und seinen Namen vor der Welt verborgen. Die folgende Briefstelle mag auch mitgetheilt sein: „Unsere beiderseitigen gleichzeitigen Werke (Rückert meint Marbach's Tristan-Uebersetzung) beweisen die Anziehungskraft dieses Gegenstandes, und werden einander nicht im Wege seyn, da meine freie Behandlung des Sagenstoffes allerlei Anmutiges aufgeben muß, was Ihnen bleibt, und dafür durch anderes sich zu entschädigen sucht." Denn diese Stelle sagt uns, daß Rückert von Immermann's ebenfalls gleichzeitigem ähnlichen Unternehmen keine Kenntniß besaß.

Den Zweck, anonym zu bleiben, hat Rückert doch erreicht. Manche haben die Dichtung wohl kennen gelernt, aber trotz der Angabe Marbach's, daß sie „von einem der ausgezeichnetsten deutschen Dichter" herrühre, nicht auf Rückert geschlossen. In Goedeke's Grundrisse ist „Jung Tristan" nicht mit eingereiht. Seine Stelle muß das Gedicht dort haben III, S. 287, etwa als Nr. 82b oder 86b. Auch dem Rückert-Biographen C. Beyer ist es entgangen. Der Sohn des Dichters Heinrich Rückert hat das Bruchstück aber gekannt; er berichtete darüber, worauf mich Reinhold Köhler in freundlichster Weise aufmerksam macht, in einem Aufsatze „Der literarische Nachlaß Friedrich Rückert's" in den Blättern für literarische Unterhaltung 1866, Nr. 50, S. 796—798. Die Stelle über den Tristan ist dann auch von C. Beyer in seinem Werke „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal". Frankfurt a. M. 1868, S. 384 fg. entlehnt worden. Sie mag wegen ihrer Wichtigkeit an sich und weil sie meine Besprechung und meine Nachweise ergänzt, auch hier nach Köhler's Mittheilung wiederholt werden:

„Wir wissen, daß sich Rückert in früherer Zeit verschiedene große epische Themata gewählt hatte. Aber von allen diesen sind nur Bruchstücke eines „Tristan" erhalten, die aus der Erlanger Periode, unmittelbar nach dem Abschluß von „Rostem und Suhrab" stammen. Da die vollständige Skizzierung des Ganzen gleichfalls noch existiert, so läßt sich daraus entnehmen, daß es auf eine freie Umbildung jenes mittelalterlichen Stoffes, nicht blos auf eine Uebersetzung oder Nachbildung abgesehen war, also gerade so wie bei „Nal und Damajanti" oder noch mehr wie bei „Rostem und Suhrab". Das Erhaltene, vielleicht das einzige überhaupt Vollendete ist in strophischer Form, eine höchst wirksame Umbildung der prachtvollen echten Titurelstrophe, und

steht an funkelnder Politur und harmonischer Großartigkeit, wie man wohl behaupten darf, einzig da."

Heinrich Rückert kannte also seines Vaters Gedicht, weiß aber nichts von der Veröffentlichung desselben.

Die Strophe, deren ich nur kurz gedachte und die ich als günstig bezeichnete (s. oben S. 75), ist insofern allerdings eine Umbildung der echten Titurelstrophe, d. h. der Strophe des Albrecht von Scharfenberg, nicht des Wolfram von Eschenbach, als sie siebenzeilig ist und in der vorletzten Zeile keinen Reim aufweist. Sonst könnte man auch an eine Variation der Ottaverime denken.

Der Beifall, den ich dem Gedichte gespendet (s. oben S. 78), mag der Lobpreisung des eigenen Sohnes gegenüber klein und nüchtern erscheinen. Wie sehr mich auch diese Dichtung entzückt, so kann ich ihr aber doch den Charakter des Großartigen nicht zugestehen.

Es wäre erwünscht zu erfahren, ob das ausgearbeitete Bruchstück, welches H. Rückert im Nachlasse fand, auch wie das abgedruckte 32 Strophen umfaßte.

Von besonderer Wichtigkeit scheint mir in Heinrich Rückert's Aufsatze die Mittheilung zu sein, daß die vollständige Skizzierung des Ganzen noch existiere. Die Veröffentlichung dieser Skizze würde in manigfacher Hinsicht willkommen erscheinen.

Kurz.

1) [80] Gottfried von Straßburg, ein Sänger der Gottesminne. Von J. M. Watterich. Leipzig 1858.

2) [81] Ueber Gottfried von Straßburg von Franz Pfeiffer in der Germania 3, 59 ff., auch in „Freie Forschung" von Pfeiffer (Wien 1867) Nr. IV.

3) [83] Eine kurze Nacherzählung der beiden Fortsetzungen habe ich, was hier wiederholt sein mag, meiner Tristan-Ausgabe hinzugefügt (am Schlusse des 2. Bandes). Die literarischen Verhältnisse sind in der Vorbemerkung kurz erörtert. Die Eingangsbetrachtungen, welche das Lob des unvollendeten Werkes enthalten, sind im originalen Wortlaute mitgetheilt.

4) [85] Dahin gehört das erwähnte Urtheil Dante's (Inferno 5, 67) und der Ausspruch des Cornelius Agrippa ab Nettesheim in seiner declamatio invectiva de incertitudine et vanitate scientiarum, wo von den sittenverderbenden Schriften und Schriftstellern die Rede ist: superiorem tamen istis locum possident historici, illi praecipue, qui amatorias illas historias contexuerunt, Lanceloti, Tristamii, Eurealis, Pelegrini, Calisti et similium, in quibus fornicationi et adulteriis teneris annis puellae instituuntur et assuescunt.

5) [86] Eine Ausgabe des Tristan Heinrich's von Freiberg habe ich vorbereitet.

6) [88] Der Schluß der Bearbeitung des Eilhartischen Tristan ist nach der Dresdener Handschrift mitgetheilt in von der Hagen's und Büsching's literarischem Grundriß (Berlin 1812) S. 130. Der Dichter erzählt, daß sich Rosenbusch und Weinrebe unauflöslich mit einander verflechten und setzt hinzu, er habe gehört, daß es des Trankes Kraft bewirkte. Dann folgen noch 3 Zeilen: Nun habe ich das alles vollbracht, was von ihm geschrieben ist: der heilige Christ möge unserer walten! Dieser aller subjectiven Betrachtung baare Schluß gibt Zeugnis von der naiven und durchaus harmlosen Auffassung des Romans in jener älteren Zeit. Es ist eigentlich zu verwundern, daß der jüngere Bearbeiter sich nicht zu einer selbständigen Schlußwendung gedrungen fühlte.

7) [90] Tristan und Isolde. Gedicht von Gottfried von Straßburg. Uebertragen und beschlossen von Hermann Kurtz. Neue Ausgabe. Mit einer Einleitung. Stuttgart 1847. gr. 8°. (Erste Ausgabe 1844).

8) [90] Tristan und Isolde. Von Gottfried von Straßburg. Uebersetzt von Karl Simrock. Zwei Theile. Leipzig 1855. kl. 8°.

Simrock.

1) [111] S. Hermann Kurz Anmerkung 8.

2) [112] Tristan und Isolde. Von Gottfried von Straßburg. Uebersetzt von Karl Simrock. Zweite mit Fortsetzung und Schluß vermehrte Auflage. Zwei Theile. Leipzig 1875. 8°.

3) [113] „So wird für Parmenîe Zu Theil dir Ermenîe. Es mag dich wohl ergetzen Und Parmenie ersetzen." Hier nennt Simrock das Land des Herzogs Jovelin anstatt Arundel, Arundele bei Gottfried

und Heinrich auf einmal: Ermenie, was bei Gottfried gar nicht begegnet. Im englischen Gedicht entspricht doch bekanntlich Ermonie dem französischen Parmenie; wie können also gleiche Namen als Gegensätze gebraucht werden?

4) [114] Simrock schließt sich in der Namensform am nächsten dem Volksbuch an, wo diese Dame Gymelle von der Schitriel genannt wird; bei Ulrich heißt sie Kamêle, aber ohne Beinamen; bei Heinrich Kamelîne von der Scheteliure.

Wagner.

1) [128] Tannhäuser 1845. — Lohengrin 1847. — Tristan und Isolde. Von Richard Wagner. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1859. 8⁰. — Die Nibelungenoper erschien zuerst 1853 als Manuscript gedruckt, welches Wagner nur an Freunde vertheilte. Die eigentliche Ausgabe erschien zehn Jahre später. „Der Ring der Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend". Leipzig 1863.

2) [129] Nur in der Anmerkung einige Beispiele für solche, die das Textbuch nicht zur Hand haben: Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz! — Weil du erblindet, wähnst du den Blick der Welt erblödet für euch? — O spar' mir des Zögerns Noth! — In deinen Armen dir geweiht, ur-heilig Erwarmen, von Erwachens Noth befreit. — endlos ewig ein-bewußt. — Aber das Non plus ultra des Unsinns und der Geschmacklosigkeit ist doch die öfters angeführte Stelle:

Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrstes Weben,
Nie-Wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch.

Auch Sprachfehler vermeidet Wagner nicht, wenn er einen Reim braucht. So sagt er: dem Eigenholde (: Isolde) statt Eigenholden; des Iren-Ritter (: Splitter) statt Ritters.

3) [137] Es ist dies in dem Buche von Müller, welches wir schon angeführt haben: s. Anmerk. 4 zum Eingang. Der Verlauf der Hand-

15*

lung wird da ganz äußerlich erzählt, mit schwärmerischen Ausrufen dazwischen, aber selbst die Verwechselung des Tranks wird nicht erwähnt, geschweige die Schuld Brangaenens entwickelt. Auch jenes, auf ein doppelsinniges Particip gegründetes Mißverständniß Brangaenens „Ungeminnt den hehrsten Mann" u. s. w. hat Müller nicht verstanden. Er sagt nur: „Ungeminnt ist Isolde Brangaenen nicht denkbar", aber daß es Isolt ganz anders meint, daß sie das Particip ungeminnt als Accusativ, nicht als Nominativ faßt oder fassen will, ist dem Schwärmer entgangen.

Weilen.

1) [151] Tristan. Romantische Tragödie in fünf Aufzügen von Josef Weilen. (Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt.) Breslau, Josef Max und Komp. 1860. 8⁰. — Der Titel enthält noch ein Motto aus „Tristan" von Platen:

> Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
> Ist dem Tode schon anheimgegeben,
> Wird für keinen Dienst der Erde taugen;
> Und doch wird er vor dem Tode beben,
> Wer die Schönheit angeschaut mit Augen.

Die Breslauer Aufführung war vor 1860.

2) [151] Dahin rechne ich die Einführung der von Immermann geschaffenen Personen wie den Seneschall und den Ritter John. Aber auch im einzelnen Ausdruck finden wir Reminiscenzen, z. B. S. 17. Wie würde sie sich an Euch schmiegen, Wie liebevoll an Eurer Seite stehn u. s. w. Vgl. dazu die oben Seite 70 angeführte Stelle, welche ferner Weilen zu folgender Entlehnung gedient hat: „Wie sollt' der Neffe ohne Tante leben", S. 31.

3) [152] Einige Beispiele S. 2: Wie Er (Tristan) der Mittelpunkt des Hauses ist. — S. 28: Glaub' meines Herzens tiefsympath'schem Zug. — S. 40: Und mach' ich nicht durch glänzenden Erfolg den Schatten jener That verschwinden. — S. 55: wo zur Freude Anlaß. — S. 107: Es ist ein Zustand wahrhaft unerträglich. — Auch in den Bildern vergreift sich Weilen, z. B. S. 58: O Königin!

dann setzest du deiner Großmuth weitverzweigtem Baum die Krone auf. Die Baumkrone? die setzt sich der Baum doch selber auf. Man kann sagen: der Großmuth die Krone aufsetzen, aber einem Baume die Krone, das ist unmöglich. Uebrigens ist das ursprünglich gute Bild „einer Sache die Krone aufsetzen" durch häufigen Gebrauch abstract und trivial geworden. — Selbst Sprachfehler in der Bildung der Imperative läßt sich Weilen zu Schulden kommen, z. B. S. 39: Helfe statt hilf; S. 95: vergesse mein statt vergiß.

Schneegans.

1) [158] Tristan. Trauerspiel in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel. Von Ludwig Schneegans. Leipzig, Verlag von Otto Wigand. 1865. 8⁰.

2) [168] S. die oben Seite 108 abgedruckte Stelle, namentlich gleich den Anfang, dem die Worte bei Schneegans entsprechen würden: „Was sah ich nicht, als Beide vor mir standen, daß sie sich angehörten, daß sie Gott geschaffen für einander.

Gehrke.

1) [170] Isolde. Tragödie in drei Akten von Robert Gehrke. Berlin, Verlag von L. Heimann. 1869. 8⁰.

Robert (von Hartmann).

1) [172] Dramatische Dichtungen von Carl Robert. Tristan und Isolde. David und Bathseba. Berlin. Verlag von Wilh. Müller. 1871. kl. 8⁰.

2) [172] Vgl. Ueber Wesen und Wahl dramatischer Stoffe. Kritische Randglossen zu „David und Bathseba" bei Alfred Meißner und E. v. Hartmann. von Moritz Venetianer. Berlin. Verlag von Wilh. Müller. 1873. Hier sind auch die polemischen Artikel Meißner's aus Lindau's Gegenwart wiederholt.

Roeber.

1) [190] Tristan und Isolde. Eine Tragödie in Arabesken von Friedrich Roeber. Elberfeld. Julius Bädeker. kl. 8⁰.

Wackernagel.

1) [202] Gedichte eines fahrenden Schülers. Herausgegeben von Wilhelm Wackernagel. Berlin, Verlag von Fr. Laue. 1828. 8⁰, S. 33 ff. und 39 ffg. Wiederholt in: Gedichte von Wilhelm Wackernagel. Basel. Schweighauser. 1873. 8⁰, S. 41 ffg. und 48 ffg.

2) [204] Zum Beispiel: Die Sonne, die von Irland geht (S. 35) = Gottfried's Tristan daz sunne von Mycêne gê 8278. — Schnell trugen die Kiele hin (S. 37) = hie mite strichen die kiele hin 11649. — Sie haben der Minne lebenden Tod Nun getrunken beide (S. 38) = diz tranc ist iuwer beider tôt 11710. — Ihr Herze war versteinet = Heinrich's Tristan lîp unde herze wâren ersteinet von der unmaht 6529; vgl. ferner bei Gottfried: wie kom daz, daz dâ niht wart geweinet? dâ was ir herze ersteinet 1728. — Zween Särge wurden da gewürkt Von weißem Marmelsteine, Darin der reine Tristan lag Und Isolde die reine (S. 48) = H. Tr. Nu liez der künic Marke wirken zwêne sarke von edelem marmelsteine: den reinen und die reine vorworhte man dar inne 6785 fg.

3) [205] Auf diesen Unterschied in der andern Tradition habe ich schon in meiner Einleitung zur Ausgabe hingewiesen S. XII. Wir dürfen daraus schließen, daß vor Gottfried außer dem Eilhartischen Werke auch noch andere Tristandichtungen vorhanden waren.

Schluß.

1) [210] Daß Wieland auch ein Tristanepos sich vorgenommen, aber nicht ausgeführt hat, ist aus der Literaturgeschichte, insbesondere aus Koberstein's Grundrisse bekannt. Ich hätte dies nicht erst hier im Rückblicke, sondern schon in den einleitenden Worten zu Schlegel's Dichtung erwähnen sollen. Wenn meine Schrift auch nur die Aufgabe hat, die wirklich vorhandenen Tristandichtungen der Neuzeit zu besprechen, so ist doch Wieland's Vorhaben für die Geschichte der Literatur, welche

sich von der Geschichte der dichterischen Stoffe nicht trennen läßt, ohne Zweifel so interessant und für diese Monographie zugleich so wichtig, daß ich es für geboten erachte, wenigstens hier in den Anmerkungen auf dieses nur geplante Tristangedicht des Näheren hinzuweisen.

Um die Leser, welche Koberstein's Literaturgeschichte nicht gleich zur Hand haben, über die Thatsache zu orientieren, entlehne ich gleich die betreffende Stelle (4. Ausgabe vom Jahre 1856, 2. Band, Seite 1600 in der Anmerkung; 5. Ausgabe von Karl Bartsch vom Jahre 1873, 4. Band, S. 149 im Text und in der Anmerkung; in der 3. Ausgabe vom Jahre 1837 findet sich hierüber noch nichts): „Er hatte die Absicht, gleich auf seinen Geron die Bearbeitung des Tristan von Leonnoys, ebenfalls nach dem Auszuge den altfranzösischen Roman dieses Namens, den Tressan in die Bibl. univ. des Romans, April 1776, geliefert hatte, folgen zu lassen und zu dieser Dichtung eine mittlere Manier zwischen der, worin Geron, und der, worin Gandalin gedichtet waren, und wovon „gar ein lieblich Ideal" in seiner Seele war, zu wählen. Merck wurde gebeten, aus Curne de Ste. Palaye's Mémoires sur l'ancienne chevalerie eine Art von Auszug für den d. Merkur zu fertigen, damit die deutschen Leser und Leserinnen diese Rittergedichte Wieland's besser verstehen und genießen könnten (Briefe an und von Merck 1838. S. 86 f.). Dieser Bitte wurde auch von Merck in soweit genügt, daß er die im d. Merkur von 1777. 2, S. 29 ff. gedruckte „historische Nachricht von dem Ritterwesen der mittlern Zeiten" schrieb. Indessen ist von dem auf viele Gesänge berechneten Tristan Wieland's nie etwas erschienen."

Zu näherem Verständnisse mag auch die von Koberstein angezogene Briefstelle aus dem Buche „Briefe an und von Johann Heinrich Merck. Aus den Handschriften herausgegeben von Dr. Karl Wagner". Darmstadt 1838 hier folgen: „Wieland an Merck, Weimar den 16. Jenner 1777. . . . . Dann wird [dem Geron] folgen die gar schöne kurzweilige und herzrührende Historie vom Ritter Tristan von Lionnois (soll ich ihn nicht Tristan von Löwenberg oder Löwenland heißen). Der aber wird nicht in Gerons Manier (denn Geron soll einzig in seiner Art bleiben), sondern in einer Mittelart zwischen Geron und Gandalin gearbeitet werden, von der gar ein lieblich Ideal in meiner Seele ist. Dies wird ein großes opus in vielen kleinen Canto's und kann unmöglich anders componiert werden."

Zwei Nachweise über Wieland's Vorhaben verdanke ich der freundlichen Beihülfe Reinhold Köhler's.

Zuerst wieder eine Briefstelle. Im Weimarer Sonntagsblatte 1857, S. 361 ist ein Brief Wieland's an den Superintendenten Gräff in Gera, einen Mitarbeiter am d. Merkur, vom 23. Februar 1781, abgedruckt, in welchem er u. a. schreibt: „. . . und [ich] fange an zu fühlen, wie hart mein Schicksal wäre, wenn ich nur immerfort und sans relache wie zeither in der Merkurgaleere rudern müßte. Tristan und Isolde rufen mir vergebens vom jenseitigen Ufer zu — ich muß meinem Strom entgegenarbeiten . . ."

Zweitens eine Aeußerung Wieland's. Wie in dem Buche „Literarische Zustände und Zeitgenossen. In Schilderungen aus Karl August Böttiger's handschriftlichem Nachlasse. Herausgegeben von Karl Wilhelm Böttiger", Leipzig 1838, 1, 262 berichtet wird, hat Wieland am 22. April 1804 zu K. A. Böttiger gesagt: „er habe immer noch einmal den Tristan zu einem Gedicht, sogar als Gegenstück zum Oberon versuchen, vielleicht auch eine Suite von Romanzen (wie Herder aus der Geschichte des Cid) daraus machen wollen. Er habe es auch jetzt (wo Unger in Berlin um einen Beitrag gebeten hatte) ernstlich und zu verschiedenen Malen versucht. Allein die μανία ἐκ τῶν Μουσῶν fehle ihm gänzlich, und ohne Begeisterung d. h. ohne innigstes Interesse für den Gegenstand sei doch gar nichts Erträgliches zu machen. Das komme aber theils von seinem Alter, theils von dem Bewußtsein, daß es geckenhaft in seinem Alter von einundsiebzig Jahren sei, verliebte Scenen, ohne welche jenes Gedicht gar nicht ausführbar sei, mit Feuer auszumalen."

Wenn irgend ein Dichter der Neuzeit das Talent besaß, ein Tristanepos zu schaffen, so war es gewiß Wieland. Es ist darum zu bedauern, daß wir ein solches nicht von ihm empfangen haben.

Wir ersehen aus den angeführten Stellen, daß Wieland eine lange Zeit sich mit seinem Plane trug. Hätte er in den siebziger Jahren Hand angelegt und wäre er der genannten Quelle gefolgt, so würde er die Tradition genommen haben, die Gottfried verschmähte. Den Namen Lionnais deutete Wieland unrichtig, wenn er ihn mit lion in Zusammenhang brachte. Zuerst dachte Wieland an eine größere epische Composition in Gesänge eingetheilt, später an eine Romanzendichtung. Für Wieland wäre die erstere zweifellos die bessere gewesen. Die

Mittelart in der dichterischen Darstellung bezieht sich wohl vorzugsweise auf das Versmaß. Gandalin ist in frei behandelten kurzen Reimpaaren geschrieben, unter denen verschränkte Reime nicht fehlen, Geron in reimlosen Trimetern. Ueber den Stil dieses letzteren Epos spricht sich Wieland in dem berührten Briefe an Merck folgendermaßen aus: „Ist in Holzschnitt-Manier, in Jamben ohne Reimen, simpel und etwas hart, auch mitunter etwas steif, aber doch, wenn ich nicht ganz verblendet bin, kräftig gearbeitet.“ Die Mittelart, wie sie Wieland als Ideal vorschwebte, würde wohl auf eine Verbindung beider Vers- und Stilarten hinausgelaufen sein, also wohl strenger gemessene kurze Reimpaare gebracht haben. So würde der Vers der altdeutschen Kunstepik schon durch Wieland für das ernste Heldengedicht wieder zu Ehren gebracht worden sein, was dann erst viel später geschehen sollte.

2) [210] Platen's dreistrophiges Gedicht „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen“ ist allbekannt (Ges. Werke. Ausg. in einem Bande. Stuttgart 1839, Seite 29). Weshalb es „Tristan“ überschrieben ist, habe ich mir nie recht erklären können, denn der Inhalt zwingt durchaus nicht dazu; aber dennoch kam mir auch der Gedanke, es möchte ein lyrisches Bruchstück eines unvollendeten epischen Tristangedichtes sein. Reinhold Köhler belehrt mich, daß es vielmehr aus einem unvollendeten Drama stammt. Den Beleg bietet uns Platen's Briefwechsel (im 1. und 2. Band des poetischen und litterarischen Nachlasses des Grafen August von Platen. Gesammelt und herausgegeben von Johannes Minckwitz. Neue Ausgabe. Leipzig 1853. 1854 = Der gesammelten Werke. Neue Ausgabe 6. und 7. Band).

Eben jenes Lied, aber in vier Strophen, sendet Platen an seinen musikalischen Freund den Grafen Fugger in einem Briefe von Nürnberg den 13. Januar 1825 (1, S. 209. Nr. 83) mit der Bemerkung, es werde wahrscheinlich nicht komponirbar sein, und setzt hinzu: „Es gehört zu einem künftigen Drama, Tristan und Isolde. Ich traue mir wenig lyrisches Talent zu. Meine Sachen sind alle unglaublich schwerfällig.“ In der Antwort Fugger's von Augsburg den 20. Januar 1825 (1, 210. Nr. 84) heißt es: „Das mir gesendete Lied habe ich bis jetzt noch nicht komponiren können, theils weil ich sehr viel zu thun habe, theils weil ich durch die Bekanntschaft eines jungen Tonkünstlers von eminentem Genie [es ist Molique] ganz verschüchtert bin, mit welchem ich neun Tage hier herrlich zubrachte.“ Und ferner: „Das Lied aus

Tristan und Isolde eignet sich allerdings zum Gesang und liefert keineswegs einen Beweis von Mangel an lyrischem Talent. Nur die dritte Zeile der ersten Strophe lautet ein wenig prosaisch." Hierzu bemerkt der Herausgeber: „Platen hat später diese Zeile mit leichter Veränderung trefflich gehoben und die dritte Strophe des Gedichts ganz weggelassen."

Im folgenden Briefe Platen's (1, 212. Nr. 85) vom 31. Januar 1825 steht die Mittheilung, daß die Bearbeitung von Tristan und Isolde noch hinausgeschoben sei. Weiterhin ist noch einmal von dem übersandten Liede die Rede (1, 217. Nr. 88).

R. Köhler notiert mir ferner aus Platen's Tagebuch 1796—1825, Stuttgart und Augsburg 1860, S. 280 eine bezügliche Stelle aus dem März des Jahres 1825: „Ein Lied zu Tristan und Isolde war schon früher gedichtet worden."

Platen muß, obwohl der poetische Nachlaß nichts davon enthält, zur Ausarbeitung geschritten sein; denn er schreibt aus Erlangen am 8. Januar 1826 an Gustav Schwab Genaueres über die poetische Form (a. a. O. 1, 233. Nr. 102): „Beim Rhampsinit ist der Wechsel von Vers und Prosa noch etwas willkührlich, und Sie werden hierin dem Setzer auf die Finger sehen müssen. Bei Treue um Treue ist dieser Wechsel schon ganz geregelt, und in's Künftige kommt er gar nicht mehr vor, da ich die Unzulänglichkeit und Halbheit des fünffüßigen Jambus eingesehen, und schon „Tristan und Isolde" (wiewohl noch nicht vollendet) in Trimetern geschrieben ist, ein Maß, das dem Tragischen ebenso angemessen ist als dem Komischen."

Auch in Italien hatte Platen sein Vorhaben noch nicht aufgegeben, denn er schreibt von Rom den 19. April 1827 an Fugger (2, 22. Nr. 146): „Was die Tragödie betrifft, so werde ich wohl Tristan und Isolde zuerst bearbeiten, als ein älteres Vorhaben, sodann einige biblische Stoffe." Ferner von Neapel den 12. Juli desselben Jahres (2, 36. Nr. 149): „Ich habe nun auch einen Plan zu Tristan und Isolde gemacht, und werde wohl dieses Stück als Sündenbock vorausschicken."

Erst aus dem Jahre 1834 finde ich wieder eine Stelle. Platen schreibt unterm 18. April aus Neapel an Fugger (2, 393. Nr. 325): „Ich gedenke hier Tristan und Isolde zu bearbeiten. Was sagst du dazu? Es genirt mich freilich, daß Gottfried von Straßburg diesen

Stoff behandelt; denn wiewohl sein Werk Niemand liest, werden doch die Leute sagen, es sei etwas Aufgewärmtes.“ Das sieht beinahe so aus, als habe Platen seinen ursprünglichen Plan fallen lassen und sich eine epische Dichtung vorgenommen.

Und schließlich noch eine Notiz, die ich ebenfalls R. Köhler verdanke: Otto Jahn, Aus Briefen von Platen an Eduard Gerhard, Grenzboten 1868 II. S. 437—440 berichtet (S. 439): „Um dieselbe Zeit [April 1831] ließ er [Platen] sich unter Kreuzband Tristan und Isolde aus von der Hagen's Buch der Liebe kommen, um es für eine Arbeit zu gebrauchen, die ihn den Sommer beschäftigen sollte, wozu er sich auch Friedrich Schlegel's Merlin und Lothar [lies: Lother] erbat.“

3) [214] Diese Frage konnte ich erst deshalb hier in den Schlußworten besprechen, weil Simrock's Gedicht mir erst zukam, als mein Buch im Uebrigen nicht allein im Manuscript abgeschlossen war, sondern sich schon im Drucke befand. Es war nur noch möglich, Simrock den Epikern anzureihen.

In meiner Anzeige der neuen Tristandichtung Simrock's in den Blättern für literarische Unterhaltung Nr. 8 vom 17. Februar 1876 Seite 126b habe ich mich über das Motiv der Ehelosigkeit Isoldens günstiger geäußert. Ich schrieb dies unter dem Eindrucke von Roeber's Drama. Bei näherer Betrachtung aber ergab sich das ablehnende Urtheil, welches auf der Voraussetzung beruht, daß Brangaenens Unterschiebung für die moderne Poesie nicht anzuwenden sei.